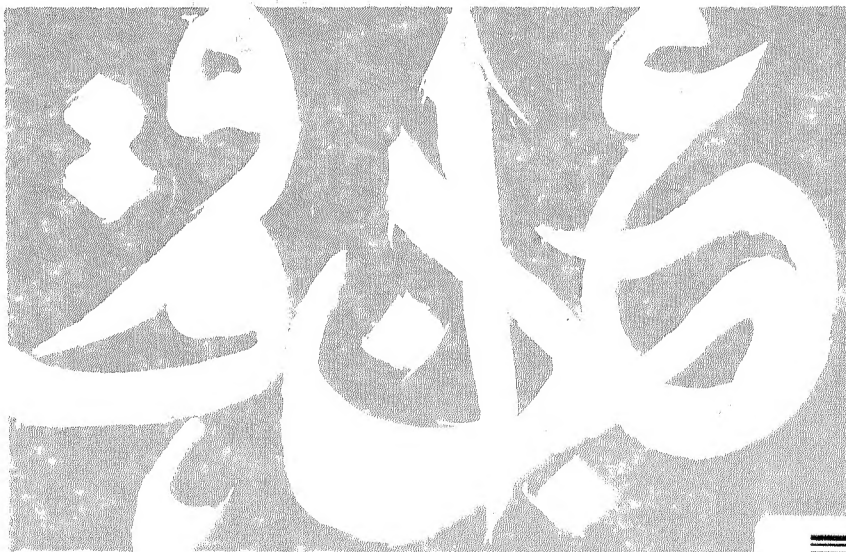


نظرة اللغة والجمال في النقد العربي



Bibliotheca Alexandrina



0149785



المكتبة 5150

نظرية اللغة والجمال في النقد العربي

* الدكتور تامر سلوم .
* نظرية اللغة والجمال في النقد العربي .
* الطبعة الأولى ١٩٨٣ .
* جميع الحقوق محفوظة .
* الناشر : دار الحوار للنشر والتوزيع .
سورية - اللاذقية ص ب ١٠١٨ هاتف ٢٢٣٣٩

نظرية اللغة والجمال في النقد العربي

الدكتور تامر سلوم

دار الحوار

اهداء . . .

الى الاحبة : سرورة . . وسلام ومي

مقدمة

- (١) -

الموضوع :

حينما اقبلت على دراسة نظرية اللغة والجمال في النقد العربي وجدت أصولا غير قليلة توجه اليها في كلام النحاة واللغويين والقراء ، وجدت هؤلاء المتقدمين قلما يحفلون بمغزى النشاط اللغوي وتفاعل الكلمات أو نشاط السياق . هناك حقا تفصيلات دقيقة في بنية العبارة وكشف دقائق معانيها ، وعناية فائقة بمظاهر المعنى الحساسة في التركيب اللغوي والبلاغي ، وشعور قوي بما في لغة الشعر من ثراء وتعقيد . ولكن مناه هذا كله ليس هو البحث في جماليات العبارة أو نشاط الشعر . وإنما يحفل هؤلاء المتقدمون بأشياء أخرى قد تكون مهمة اذا راجع المرء أسلوب فهمه وتناوله لها ، وقدر منذ البدء أن لدينا في العبارة الأدبية خصوصيات وكيفيات دقيقة لا نستطيع أن نتغاضى عنها أو نشير اليها في اجمال واهمال . أو نختصر تفاعلها في سمة أو خاصية مفردة . أما فاعلية اللغة فلا أثر لها . وامكانياتها كالمثقف عليها . وأقصى ما يقال في نشاط السياق مثلا هو انه يمنح الألفاظ مكانة ذاتية ويحدث اختلافات - غير جوهرية - في أمكنة الكلمات وصياغاتها . أي أن السياق ليس له قوة فاعلة تعطى للأجزاء دلالات أو فاعليات خاصة . وليس هناك حركة خلق مستمرة في اللغة وتكيفاتها . ولذلك أهملت القوة الخالقة في النقد العربي وكانت اللغة من حيث هي مظهر لنشاط خلاق بعيدة كل البعد عن هؤلاء النقاد العرب المتقدمين كافة .

ولقد عالج هؤلاء المتقدمون مشكلة التركيب اللغوي والبلاغي معالجة تتناسب مع ظروف عصرهم التاريخية والحضارية . فشغفوا (بالصوت اللغوي) كثيرا وصاغوا اهتمامهم به في أشكال مختلفة وانتهوا من ذلك الى ما يشبه نظرية خاصة في التشكيل الصوتي ، وانتهوا الى الخاصيات الدقيقة التي ينطوي عليها هذا التشكيل ، وحرّضوا الباحثين على أن يعيدوا قراءة العبارة الأدبية في ضوء هذه الخاصيات أو الكيفيات الدقيقة ، واذا ذاك يجدون اللغة مثقلة بالمزايا التي لا حصر لها أو يجدون أنفسهم أمام تشكيلات جديدة ليس لها نهاية . كما أنهم عنوانا (بالتشكيل الصرفي) وتمييز بنيته وتركيبه وتحليل أسسه التي يقوم عليها ، والتفتوا - احيانا - الى علاقته بالمعنى . فتحدثوا عن أثر (الاعراب) في توضيح المعاني ، وعلّلوا الاختلاف (الصيغة) في بعض الأفعال .

وأشاروا الى الدلالات الثانية التي تخرج اليها بعض (اللواحق واللواحق
تفديها بعض صور (الرتبة) و (المطابقة) وتنبيهها الى ما (للخوالف) من تأثيرات
وظيفة انفعالية . والحواء على أن دراسة (الظرف) أو (الضمير) أو (الاداة) بم
عن التركيب أو السياق محاولة مشكوك في قيمتها وأنه لا يمكن لأي تحليل أن يفصلها
كذلك أخذ (التشكيل النحوي) لديهم أهمية كبرى . فشغفوا بكشف دقائق
وحاولوا أن يضيفوا نقط ارتكاز واضحة لتفهم بنية العبارة الأدبية . واهتموا بأجزائها
تنطوي عليه من تعريف أو تنكير أو تقديم أو حذف أو فصل أو وصل أو توك
ولاحظوا - على الاجمال - أن النحوي يهتم بمستوى من المعنى أقل نضجا وتعقدا وكما
مستوى الشعر . وأن المعنى في (التركيب الشعري) أزهى قليلا أو كثيرا من المعنى
العبارة الشعرية . ومن أجل ذلك شاب هؤلاء - وبخاصة عبد القاهر الجرجاني - غير
من الشك في قدرة النحو المتواضع على التعرف على مستويات المعنى ، ووجدوا أن ته
اللغة أو فلسفتها يحتاج الى تعديل أساسي . ورأوا أن الاهتمام بموضوع تأليف الك
وربطها وتنظيمها يكفل توضيح القيم الكامنة في كثير من الشعر . وأن هذا الموض
عنصر هام في جماليات الاستعارة وفي توضيح ما نسميه عمود الشعر العربي على الاجمال

وفي مجال « النشاط التصويري البلاغي » اهتم هؤلاء النقاد كل الاهتمام بته
الصورة البلاغية وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية . وكشفوا عن طبيعتها وأهم
وظيفتها . والتفتوا الى الصلة الوثيقة بينها وبين الشعر . ونهبوا بقوة إلى علاقة الت
الشعري بالتقديم الحسي للمعنى ، ورأوا أن الخلق الشعري هو في أساسه نشاط تصو
ونتيجة تشكيل مادي للمعنوي أو المعقول ينبغي أن يجد التعبير . ومن أجل ذلك ر
يقارنون بين عمل الشاعر وعمل الرسام أو المصور ويلحون على أن فاعلية الر
وفاعلية الشعر شيء واحد . وأن التصويرات والتخييلات الشعرية كالرسم تماما في
تؤثر في (المتلقي) وتؤدي به الى حالة غريبة لم تكن لديه قبل رؤيتها أو تلقيها ويا
ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه . فضلا عن أن هؤلاء كانوا يعنون بالص
وتظهر لهم أسرارها في أثناء بحثهم عن قضايا هامة شغلتهم مثل قضية : الموا
والسرقات ، ومعنى العمل الأدبي أو التفسير والمعارضة . كما كانت تفرض نفسها عا
عندما كانوا يشعرون بالحاجة الى تمييز الشعر أو بحث قيمته ، ويحسون بأهمية تص
أجزاء معناه ، وتحديد عناصره الثابتة - أو المبتكرة - وتبين حدودها .

ويعيننا أن نذكر أن مسألة « التشكيل اللغوي والجمالي » أخذت في المور
النقدي والبلاغي أهمية واضحة . وأن عبد القاهر - بخاصة أفاد في تكوين مفاه

المتميزة من هذا الموروث كما أفاد من الموروث اليوناني السابق عليه .
ومع ذلك فإن هؤلاء النقاد والبلاغيين المتقدمين - ومنهم عبد القاهر الجرجاني - لم يستطيعوا أن يفرقوا بين لونين اثنين من ادراك التشكيل اللغوي أو البلاغي . أو يلمحوا التيار الكامن في قلب هذا التشكيل . هناك مدلولان أو اتجاهان . ولكنهم يميلون أحدهما لأنهم يرجعون - دائما - الى ما سموه خطى المعنى السابقة على تأليف الكلام . هذه الخطى التي تعزل الظاهرة - دون وعي - عن خلقها اللغوي الى حد ما ، وتشعر لسيطرة دلالات موجهة لا علاقة لها بنظرية الشعر . ويخضعون (التركيب) بعنف وقسوة لأفكار مسبقة ، دون أن يقدرُوا أن هناك امكانيات كثيرة يمكن أن يطلعنا عليها هذا التركيب . ودون أن يتصوروا أن التركيب طاقة واسعة يستحيل أن تجمد في بعد واحد أو تقوم على مستوى تعبير موجه ، أو تدرك منفصلة عن حدة المعنى وقوته وثرائه . ونشاط السياق وكثافته وتعقيده . ومن هنا كانت دراسة هذا الموضوع على جانب كبير من الأهمية لمن يريد دراسة هذه الفاعلية وهذه الامكانيات وهذا النشاط . ومتابعتها في توضيح الشعر والتمعق في قراءته وفهمه .

أما الباحثون المحدثون الذين اهتموا بمشكلة التركيب اللغوي والبلاغي في نقدنا القديم ، فقد وجدت أنهم قلما يتفاوتون فيما بينهم في طريقة قراءة ذلك التركيب أو تفهمه . وجدت صورة النشاط اللغوي والبلاغي واحدة أو كالأحادية في أذهانهم . ولذلك كانت هذه الظاهرة الغريبة وهي أن البحث الفني لا ينمو نموا حقيقيا في كتابتنا عن فاعلية التركيب ونشاط المعنى على الاجمال . ورغم تقديري للجهد الطيب والمخلص الذي بذله بعض هؤلاء الباحثين في مجال الكشف عن مفاهيم النقد والبلاغة عند العرب ودرسهم العملي للنصوص ، وتوضيح اضافاتهم الأصلية الى تراث اليونان البلاغي والتقدي ، فإن دراساتهم لجماليات اللغة أو الصورة ظلت مهمة . ولم تستطع أن تترك الأصداء المرجوة الواسعة . والدراسات المفردة التي خصصها الدكتور مصطفى ناصف لدراسة « الصورة الأدبية » و « نظرية المعنى في النقد العربي » وشرح فيها - احيانا - موقف عبد القاهر من جماليات اللغة والصورة - رغم أهمية بعض ما حققته في لقاء الضوء على تصور مسألة المعنى في النقد العربي واستجابتها لجوانب متعددة ومتنوعة من فاعلية اللغة ونشاط التركيب أو السياق - لم تف ببيان الأساس الصوتي لجماليات اللغة ، ولم تكشف عن فاعلية التكوين الموسيقي للشعر ، ولم توجه النظر الى ما للتبدلات اللغوية أو الصوتية من تأثير في خلق ايقاعات جديدة فوق الوزن العروضي الثابت ، أو في تكوين المعنى . ولم تحاول أن تناقش - ولا أن تعرض بشيء - من الاستيفاء - موقف النقاد من

فاعلية النظام الصر في وأثر ذلك في جمال الشعر . وليس هذا كل شيء في هذه الدراسات . فان تصور صاحبها لمغزى النشاط النحوي وجماليات الصورة يكتنفه نقص وغموض شديدان . فضلا عن أنه يحمل ذلك الانطباع الخاص ويعتمد اعتمادا قويا على التأثيرات والوجدان . وكان الابهام والتعمية والتأثرات الشخصية يمكن أن تكون أساسا للبحث في تجديد نشاط التركيب اللغوي والبلاغي . ومن هنا كان الطريق الى فاعلية اللغة ونشاط المعنى بعيدا وعرا ، وكانت الصورة عنه غامضة متشابكة .

في ضوء هذه الفكرة كان اختيارنا نظرية اللغة والجمال في النقد العربي القديم موضوعا لهذا البحث . وكان شعورنا بإهمال هذه الفاعلية وغموض الصورة عنها ونقصها يدفعنا باستمرار الى دراستها ، لعل المنهج العلمي الذي فرضناه على أنفسنا - على ما فيه من عناء ومشقة - يكفل توضيح هذه الفاعلية ، ويلقى الضوء على تصور مسألة تفاعل الدلالات ، ويزيل شيئا من الغموض الذي يكتنفها ، وكان احساسنا الأليم بالاغتراب عن نشاط الشعر أو المعنى ، وتعرض صلتنا الأدبية بجانب كبير منه لما يشبه التفكك يغرينا اغراء على معاناة شيء غير قليل من الجهد والمشقة في سبيل البحث عن أدوات أكثر فعالية وأكثر نضجا للقراءة والفهم ، وكنا نرى في هذا العناء جسر التعب الذي يسلمنا الى الراحة الكبرى - على حد تعبير أبي تمام .

على ان اهتمامنا الكبير بتراث عبد القاهر وعنايتنا الخاصة به دون غيره من النقاد والبلاغيين المتقدمين لم يكن لأن عبد القاهر كان من أكثر هؤلاء النقاد شعوراً بما في لغة النقد الأدبي من غموض وثراء وتعقيد ، وأكثرهم إلحاحاً على مظاهر المعنى الحساسة في التركيب اللغوي والبلاغي ، أو لأنه استطاع أن يحقق في هاتين الدائرتين امتيازاً وتفوقاً على النقاد المعاصرين له ، وعلى النقاد السابقين واللاحقين له أيضا ، وخاصة في التركيب النحوي الذي نهض به نهضة رائعة ، وارتفع به الى قمة شائخة لم يصل اليها ناقد غيره . لم يكن من أجل هذا كله فحسب . ولكن غموض جماليات الشعر والمعنى ، ووعورة الطريق الى رسم صورة لنشاط التركيب وتفاعل الدلالات كانا يتمثلان لنا طرافة في الموضوع وجدة في النتائج ، ويومئذ ببهجة استكمال الجوانب الناقصة وكشف الحجب عن الجوانب الغامضة .

وقد حددنا الموضوع الذي ندرسه في ضوء « فاعلية اللغة ونظرية السياق » . ولم يكن هذا التحديد اعتباطاً أو خبط عشواء . وانما كان بناء على أن هذين المنحيين أو الاتجاهين هما اللذان يمدان التطبيق بأسلم الأدوات وأكثرها فعالية . وهما اللذان يمنحان اللغة حق خلق قوانينها الخاصة في العبارة ، وهي قوانين الابداع والتغير السريع المستمر .

ويكفلان توضيح جماليات الشعر والمعنى وبخاصة لأن اللغة تنطوي على إيماءات متعددة : أدبية أو رمزية أو وجدانية لا نستطيع أن نتجاهلها وأن التركيب أو السياق هو الذي يعطى للظاهرة المستخدمة غنى ومادة جديدة . وأن نشاطه اللغوي أو تفاعل كلماته هو الذي يخلق المعنى ويبرز قسائمه .

- (٢) -

المنهج :

هدفنا الأساسي من هذا البحث هو محاولة التعمق في قراءة التشكيل اللغوي والبلاغي في موروثنا النقدي - ووضع مشكلة (التركيب) و (السياق) وضعاً علمياً والوصول به إلى فهم أدق وأعمق . لأننا من الذين يؤمنون بأن اللغة بإمكانها أن تخلق معاني وارتباطات لم تكن مألوفة من قبل . وأن (الظاهرة) - اللغوية أو البلاغية - لا تحمل قيمة بمعزل عن بنائها وتركيبها ، ولا يمكن أن تستوضح في حدود حزئية سابقة أو أن تدرك منفصلة عن حدة المعنى وقوته ونشاط السياق كثافته وتعقيده .

في ضوء هذا الهدف تحدد المنهج . وكان أول ما وقفنا عنده « التشكيل الصوتي » لا لأنه أهم جوانب التشكيل اللغوي وإنما لأنه هو الذي يعرض علينا صورة أدق وأغنى وأوفى وأكمل لصلة الظاهرة بالمساق من حولها أو - بعبارة أخرى - يهيئ لنا السبيل لنضع (الظاهرة) في موضعها الصحيح من التركيب أو السياق . فالتشكيل الصوتي هو الجانب الأكثر صلة بالتركيب والأكثر مساساً بالحاجة إليه . وكان من رأينا أن نبدأ بهذا الجانب لنستطيع في ضوئه أن نتبين أين تكمن فاعلية البناء الصوتي ؟ . وهل يمكن لهذا البناء أن يفهم بمعزل عن بيئته : بيئة التركيب والمساق الذي كان يؤثر فيه كما يؤثر في غيره من عناصر البناء اللغوي الأخرى . ومضينا ندرس هذا التشكيل في اتجاهات ثلاثة : فنعرض - في الاتجاه الأول - لموقف عبد القاهر من هذا التشكيل بإيجاز ودقة لربطه - في الاتجاه الثاني - بموقف المتقدمين عليه ولنتبين فيه إضافاته الأصيلة إلى تراثهم ونوضح الفروق في طريقة المعالجة أو التناول . ثم نتفرغ - في الاتجاه الثالث - لدراسة جماليات هذا التشكيل لعلنا نستطيع من وراء ذلك أن نصل إلى استجلاء ما كان يندفع فيه من تيارات متعددة ، وما كان يخضع له من تقاطعات مستمرة ، وما كانت تنطوي عليه جوانبه المتشعبة . وفهم التركيب الذي كان يلعب دوره الخطير في توجيه البناء الصوتي الذي اعتاد هؤلاء المتقدمون أن يقفوا عنده طويلاً دون أن ينفذوا إلى ما ورائه . وفي ضوء هذه الفاعلية - فاعلية التركيب أو السياق - استطعنا أن نجدد شباب البناء الصوتي المتداول

ذاته وأن نعنى بمسائل لم يتعرض لها النقد القديم ، فنبحث في علاقة الإيقاع بالمعنى ونشاط المقاطع من حيث الطول والقصر ، والنبر - أو الارتكاز - وعدم النبر ، وفاعلية التبدلات الصوتية وأصوات المد واللين . وفي ضوء هذا كله استطعنا أن نرسم صورة للجماليات التشكيل الصوتي .

وإذا انتهينا من دراسة هذا الجانب من جوانب التركيب مضيئنا الى جانب آخر يفسر لنا البنية الداخلية في (التشكيل الصرفي) من حيث هو تشكيل ذو أنماط خاصة في التركيب كان وكيف دلالات هامة في نشاط اللغة والمعنى . ويمدنا بطريقة متميزة لتحليل العمل الأدبي ومواجهته . وكان من الطبيعي أن يكون موقف عبد القاهر أول ما نقف عنده من هذا البناء أو التشكيل فمضيئنا ندرس بنية التشكيل الصرفي (الاسم - الصفة - الفعل - الضمير - الخوالب - الظرف - الأداة) وحاولنا أن نتممق الأسس التي قام عليها (الصورة الاعرابية - الصيغة - الجدول - اللواصق واللواحق - التضام - الحدث - المعنى - الزمن - التعليق) . وإذا انضحت لنا صورة هذا التكوين الصرفي كانت الخطوة الطبيعية التالية أن نتيين موقف المتقدمين من هذا التكوين . وكيف أفاد عبد القاهر في تكوين مفاهيمه المتميزة من هذا الموروث السابق عليه . ثم حاولنا بعد ذلك أن نربط بين هذا التكوين الصرفي وبين فاعلية اللغة ونشاط الشعر أو المعنى . ورأينا أن نتحدث أولاً عن بلاغة المكون الصرفي وإنشاءاته الأدبية التي كانت توجه المتلقي الى تفهم النشاط اللغوي في اعتبارات بعيدة وراء الصفات الموضوعية أو الدلالات الموجهة ، وتعمل في ادراك مواقع المكونات الصرفية على الوجدان . ورأينا أن سلامة المنهج ودقته تفرضان علينا أن نوferل الموقف الحي المتفاعل الذي لا يكتفي بذاته ولا ينمو بمعزل عما حوله . ونقدر الحاجة الى التركيب أو السياق الذي عوض وحدة الهدف وتمزق الدلالات .

وإذا انتهينا من تحليل هذا المنحى الصرفي مضيئنا الى (التشكيل النحوي) . ولم يكن تأخيرنا له لأنه أقل الجوانب أهمية أو أضعفها تأثيراً . وإنما لأنه يفسر النشاط اللغوي في دائرة خاصة هي دائرة (العلاقات) أو (النظم) والتركيب . وكان طبعياً أن تكون آراء عبد القاهر أول ما نقف عنده من هذا التشكيل لأنها الأصل الذي قامت عليه الدراسة الفنية والمحور الذي دارت حوله . فمضيئنا ندرس علاقة (النظم) (باللفظ) أو (المعنى) . وحاولنا أن نتيين طبيعته ونوضح الخطوط الأساسية التي تحدده والألوان الواضحة التي تميزه . ورأينا أن تركيبة ينطوي على مزايا لا حصر لها وإمكانات ليس لها نهاية فوقتنا عنده وقفة طويلة تتبنا فيها ثراءه وكثافته وتعقيده . ووفاء بالمنهج العلمي الذي ارتضيئناه كانت الخطوة الطبيعية التالية أن نتيين أصول هذا التشكيل في كلام

المتقدمين وأن نوضح الفروق في التناول ونكشف عن الخاصيات أو الكيفيات الدقيقة التي استطاع عبد القاهر أن يتنبه إليها في بنية العبارة وتنظيم كلماتها وأثر ذلك في جماليات الاستعارة وفي توضيح مانسميه عمود الشعر العربي على الإجمال . وإذا انتهينا من هذا كله مضينا في دراسة متأنية لنماذج من الشعر العربي القديم ، وبخاصة الشعر الذي شغف به عبد القاهر ، نحاول رسم صورة لفاعلية النظام النحوي نبين فيها الألوان المختلفة التي تتألف منها أو - بعبارة أخرى - التيارات الضمنية المتعددة التي تدفع فيها ، والارتباطات غير المألوفة التي تخلقها .

وإذا قمنا لنا دراسة « التركيب اللغوي » واتضحَت الصورة الدقيقة له مضينا إلى « التركيب البلاغي » نتبين إلى أي حد أثر في جمال الشعر أو نشاط المعنى وإلى أي حد كان تعبيراً عن هذا النشاط وأين يقف من جوانب التشكيل اللغوي المختلفة وكيف يتصل بها أو يبعد عنها وكان من الطبيعي - حرصاً على سلامة المنهج الذي ارتضيناه على أنفسنا - ألا ننزع عبد القاهر من بين النقاد والبلاغيين المتقدمين لندرس موقفه من نشاط التركيب البلاغي دراسة مستقلة ، وإنما ننظر في موقفه لنصل بينه وبين التيار الذي ساد من قبل لعلنا نستطيع من رواء ذلك أن نرسم صورة دقيقة لجماليات التركيب البلاغي التي أهملها هؤلاء المتقدمون جميعاً . وكان طبعياً - أيضاً - أن تكتمل لنا صورة من تأثير النشاط اللغوي بجوانبه المتعددة في التركيب البلاغي فكان « النشاط الخيالي الشعري » ثم « الموقف الرمزي والتشبيهي » ثم « تفاعل الدلالات ونظرية الاستعارة » هي الاتجاهات الثلاثة التي اتجهت إليها دراسة التركيب البلاغي .

وفي ضوء الهدف الذي تمثلناه من ربط التركيب البلاغي بنشاط اللغة أو المعنى تحدّد منهجنا في دراسة هذا التركيب ، فكان الأساس الذي قام عليه هذا المنهج أن نتبين - في دقة - أين يقف التركيب البلاغي من جوانب التشكيل اللغوي المختلفة ؟ أو - بعبارة أخرى - أين تقف فاعلية التركيب البلاغي من جماليات اللغة والشعر وتفاعل الدلالات أو نشاط السياق ؟ ولهذا كانت سلامة المنهج تفرضنا علينا أن نتمق « التركيب البلاغي » وأن نتحدث عنه حديثاً علمياً دقيقاً ، وأن نقف عنده وقفة متأنية طويلة تنفذ إلى الأعماق لتبين فيها الخصائص التي ميزت ذلك التركيب وما كان يتجاوزه من اتجاهات مختلفة ، وما كان يكتنفه من دقائق وأسرار . ونحن في دراستنا للتشكيل اللغوي لم نفترض سلفاً أن هذا المنحى من وجوانبه مؤثر في التركيب البلاغي أو أن ذاك المنحى غير مؤثر فيه . لأننا لم نكن نريد أن نواجه النصوص بأفكار مسبقة أو نخضعها لدلالات موجهة . وإنما درسنا التشكيل اللغوي من جوانبه المتعددة لتكتمل فاعليته في ذهننا اكتمالاً دقيقاً . ثم نضع هذه

الفاعلية بعد ذلك أمامنا لنحدد فيها ثراء هذا المنحى وقوته وحفاف ذلك الاتجاه وشحوبه .

وكانت نتيجة هذا المنهج أننا لم ندرس التركيب البلاغي على أساس من الدرس القديم الذي يكتفي من الظاهرة بوصفها وتسجيلها ، وإنما درسناه على أساس من صلته بفاعلية اللغة وإحياؤها الأدبية أو الرمزية ، ونشاط التركيب والسياق . ومن هنا كان يحدث أن تتوزع دراسة الظاهرة الواحدة على هذه الاتجاهات فتقرؤها في أكثر من موطن ما دام تأثرها بالتركيب أو السياق لم يقف عند بعد واحد من أبعاده . وما دامت حيويتها ونشاطها قد عبرت عن أكثر من جانب منه . وذلك لأن هدفنا - كما قلنا غير مرة - لا يتجه الى دراسة الظاهرة بمعزل عما حولها أو انتزاعها من بيئتها . وإنما يتجه الى علاقاتها المتجددة وتقاطعاتها السريعة المتغيرة . هذه العلاقات والتقاطعات التي كانت تثري التركيب البلاغي ثراءً حقيقياً وترد اليه قيمته الخفية وتعطي لبعض الامكانات فيه فرصة الوضوح والنمو . كما كانت تعين على نقل الموقف القديم من موقف معياري يضبط القواعد ويعنى ببيان الصواب والخطأ الى موقف وصفي وثيق الصلة بأصول البحث الفني والنقد الجمالي الموضوعي .

وبعد فأنا أدرك منذ البداية ان الطريق إلى تجديد التركيب اللغوي والجمالي وعراً وأن الوصول اليه عسير أشد العسر . ولهذا تعمدت أن يكون هادي الأول هو محاولة الاستغراق في النص ، والبحث عن ظواهر سياقية أو تركيبية أكثر فعالية وأوفر نصاعة . ولا أنكر أنني كنت أقرأ النص مرة ومرة وكنت أجد من المعاني في لحظة ما أنكره في أخرى . لعلني بهذا النحو أجعل من التذوق الأدبي وسيلة مشروعة لتجديد شباب التركيب اللغوي او البلاغي المتداول . ولا ازعم لنفسي أنني ادركت هذه الغاية ، ولكنني أحسب أنني سرت في سبيلها .

الفصل الأول

التحليل الاستاتيقي للتشكيل الصوتي

القول في جماليات التشكيل الصوتي يرمي الى معرفة التفسيرات الأدبية التي وفق
اليها نقادنا العرب المتقدمون وتميزت من الدلالات الموجهة . وسنرى هؤلاء يفسرون
التركييب الصوتية كثيرا تفسيرات لغوية او فيزيولوجية خالصة . ولذلك قسموا القول في
البناء الصوتي اقساماً متنوعة ومتعددة نعرض لها جميعاً . أعني أن من الواجب ان ننظر في
التفسيرات اللغوية او الفيزيولوجية لكي نسين خطأها ونحاول تصحيحها ، فان التفسير
اللغوي او الفيزيولوجي ليس ضروريا ولا متكاملاً يصح أن يعتمد عليه البلاغي . ويمكن أن
نصنف حديث التشكيل الصوتي فنقول ان هؤلاء النقاد المتقدمين يناقشون مخارج
الأصوات وصفاتها ووصفها وتحولها من صفة الى أخرى تحولا قد يدخلها في اطار التركيب
او السياق . وهم يلاحظون أشياء من الأساس الصوتي لعملية الإدغام والابدال .
ويخصون أصوات المد واللين بعناية ظاهرة في أثناء بحثهم لاتجاهها الصوتي والوظيفي .
وأقوالهم في هذا كله ذات سعة تحتاج الى عناء في التصنيف . ونماذجها تكثر او تضخم
بحيث ينبغي أن نهيئ لكثير من الصبر حتى نتم عرض ما نريد منها ونبلغ ما نريد من النظر
فيها :

(١)

أما مخارج الحروف فهي ، وفقاً لعبد القاهر ، ستة عشر مخرجاً نجملها فيما يلي :
(١) أقصى الحلق (د ، أ ، هـ) يخرج منه الهمزة ثم الألف ثم الهاء . أما الهمزة فقد
ذكر بأنها أدخل الحروف في الحلق . وبعد أن وصفها بأن إخراجها يثقل . وأنها - كما قال
سيبويه - كالتبوع ، قال إنها أقرب إلى أن تكون نبرة في الصدر .^(١) أما الألف فإنها تلي
الهمزة في الترتيب بدلالة أن الحركة توجب تغير ذاتها . وأنها إذا حركت انجذبت الى أقرب
الحروف إليها وصارت همزة .^(٢)

(٢) وسط الحلق : (ع ، ح) . وبعد مخرج هذه الثلاثة مخرج (العين والحاء) .
وهما من وسط الحلق . لا فاصل بينهما . ولولا بحة في الحاء - بوصفه أخف من العين
وأدخل في الفم - لكان عيناً .^(٣)

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد في شرح الايضاح والتكملة - (ميكرو فيلم بجامعة الدول العربية ،
الاسكوريال رقم ٤٤) - الجزء الثاني ورقة / ٣٠ - ٣١ . وانظر جدول التشكلات الصوتية (شكل
١) .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد (ميكرو فيلم) ٢ ورقة / ٣٢٣ .

(٣) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ ، ٣٣١ .

٣) آخر الحلق (غ ، خ) . ومن آخر الحلق، (الغين والحاء) . وهو يلاحظ ، هنا ، أن الحاء أظهر حروف الحلق وأدناها إلى الفم .^(١)

٤) من فوق أول الفم من أقصى اللسان مخرج (ق) القاف .^(٢)

٥) من بعد ذلك - أي من بعد فوق أول الفم من أقصى اللسان - وأدنى إلى مقدمة الفم مخرج (ك) الكاف^(٣) .

وهذا الحرفان (القاف والكاف) أول حروف الفم ، وأقرب الحروف الى حروف الحلق ، ولذا يقل الإدغام فيهما كما قل في حروف الحلق .^(٤)

٦) وسط اللسان (ج ش ي) : مما انحدر عن أقصى اللسان قليلاً ومن وسط اللسان بينه وبين الحنك الأعلى مخرج الجيم والشين والياء .^(٥) إلا أن الياء وإن كان شريك الجيم والشين في وسط اللسان فإن له إلى طرف اللسان الذي هو مخرج النون قرباً وميلاً ليس ذلك الجيم والشين ، وهو كأنه يلي الراء . ومن ثم فإن الألف يجعل الراء ياء .^(٦)

٧) من أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس مخرج (ض) الضاد . إلا أنك لو شئت تكلفتها من الجانب الأيمن وإن شئت تكلفتها من الجانب الأيسر . والجانب الأيسر أطوع ههنا .^(٧)

٨) من أول حافة اللسان من أدناها الى منتهى طرف اللسان من بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى مما فوق الضاحك والنايب والرابعة والثنية مخرج اللام ،^(٨) وفي موطن آخر ينبه إلى أنها من طرف اللسان من مخرج النون بعينها إلا أن فيه انحرافاً .^(٩)

٩) ومن طرف اللسان بينه وبين ما فوق الثنايا مخرج (ن) النون .^(١٠)

(١) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد (ميكرو فيلم) ٢ ورقة / ٣٢٣ .

(٣) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .

(٤) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣١ .

(٥) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .

(٦) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٢ .

(٧) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ ، ٣٣٤ .

(٨) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .

(٩) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٢ .

(١٠) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .

- (١٠) ومن مخرج النون ، غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلاً لانحرافه إلى الـلام مخرج (ر) الراء ^(١) وهي أقرب الحروف إلى اللام وأكثرها شبهاً بها . ^(٢)
- (١١) مما بين طرف اللسان وأصول الثنايا مخرج (ط د ت) الطاء والـدال والـتاء . ^(٣)
- (١٢) مما بين الثنايا وطرف اللسان مخرج (ص س ز) الصاد والـسين والـزاي . ^(٤)
- (١٣) مما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا العلى مخرج (ظ ذ ث) الظاء والـذال والـثاء . ^(٥)

(١٤) مما بين الشفة السفلى وأطراف الثنايا العلى مخرج (ف) الفاء . ^(٦)

(١٥) مما بين الشفتين مخرج (ب م و) الباء والميم والـواو . ^(٧)

(١٦) ومن الخياشيم مخرج النون الخفيفة . ^(٨)

(٢)

والقول في (صفات الأصوات) عند عبد القاهر ينقسم اقساماً . فهناك الصفات العامة ، والصفات الخاصة ، والصفات المفردة . ولنبدأ بالصفات العامة :

أولاً : الصفات العامة :

أ - الجهر والمهمس : والمجهور تسعة عشر حرفاً : (ء ، ا ، ع ، غ ، ق ، ج ، ي ، ط ، د ، ز ، ظ ، ذ ، ب ، م ، و ، ض ، ل ، ن ، ر) والعشرة الباقية : (هـ ، ح ، خ ، ك ، ش ، س ، ت ، ص ، ث ، ف) مهموسة ^(١) . وتعريفه للمجهور هو «أنه حرف أشيع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي

(١) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .

(٢) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٧ .

(٣) عبد القاهر الجرحاني : المقتصد (ميكرو فيلم) ٢ ورقة / ٣٢٣ ، ٣٣٤ .

(٤) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .

(٥) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ ، ٣٣٤ .

(٦) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .

(٧) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٣ .

(٨) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٤ .

الاعتماد ويجري الصوت» .^(١) أما المهموس فهو «حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس» .^(٢)

ب - الشديدة والرخوة والمعتدلة : والحروف الشديدة ثمانية هي : (ء ، ق ، ك ، ج ، ط ، د ، ت ، ب) وما بين الشدة والرخوة ثمانية أيضا هي : (ا ، ع ، ي ، ل ، ن ، ر ، م ، و) . وباقيها (هـ ، ح ، غ ، خ ، ش ، ض ، ص ، س ، ز ، ص ، ذ ، ث ، ف) هي الرخوة ثلاثة عشر حرفاً .^(٣) ومعنى الشديد : أنه حرف صلب قوي لا يجري فيه الصوت . والرخو : حرف ضعيف يجري الصوت فيه . ألا ترى أن القاف والكاف شديدان فهما يمنعان الصوت أن يجري فيهما . فإذا وقفت على نحو : الحق ، رأيت الصوت محصوراً . والسين رخوة فإذا وقفت عليها فقلت : الطس ، جرى الصوت وأمكن مده ولم يمتنع امتناعه من القاف ونحوها^(٤) . وما كان بين الشديدة والرخوة فهو حرف لا مفرط الصلابة ولا بين الضعف بل يكون على اعتدال بين الأمرين : كالعين ، فإذا قلت : مع . لم تجد فيها شدة القاف ولا رخاوة السين .^(٥)

ثانيا : الصفات الخاصة :

ثم إن للحروف انقسامات أخرى تتميز بها مجموعات صغيرة من الأصوات يصح أن نسميها بالصفات الخاصة ومنها :

أ - الأصوات المطبقة والمنفتحة : فالمطبقة هي مجموعة (ص ض ط ظ) والباقي منفتح كله .^(٦) ومعنى الإطباق : أن ترفع لسانك إلى الحنك الأعلى .^(٧) والإطباق ضده الفتح . فإذا لم ترفع ظهر لسانك إلى الحنك الأعلى فقد فتحت عن الحرف ولم تغلق عليه .^(٨) والإطباق ، وفقاً لعبد القاهر ، صفة قوة في الصوت . ولولاه لصار الطاء تاء

(١) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٤ .

(٢) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٤ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ (ميكرو فيلم) ٢ ورقة / ٣٢٤ .

(٤) المصدر السابق : ٢ ورقة / ٣٢٤ .

(٥) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٥ .

(٦) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٥ .

(٧) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٥ .

(٨) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٥ .

والظاء ذالاً والصاد سيناً وعدم الضاد أصلاً لأنها منفردة في مخرجها فإذا ترك الإطباق زالت وفقدت .^(١)

ب - المستعلية والمنخفضة : وهذه المجموعة تتصل بالمجموعة السابقة وتشارك معها في صفة الاستعلاء والتصعد . وضده الاستفال والانخفاض أو الانحدار . والحروف المستعلية سبعة أربعة منها التي ذكرنا أنها مطبقة وهي (ص ض ط ظ) والثلاثة الأخر (غ ق خ) . وما عدا هذه السبعة منخفض .^(٢) والصفة الصوتية التي تتميز هذه المجموعة أن فيها استعلاء وتصعداً . ولذا فإنها تمنع الألف من الإمالة . فإذا وقعت هذه الحروف قبل الألف أو بعده لم يمل نحو طائر وظالم . وذلك أن الإمالة انحدار وتسفل من حيث أنك تميل الألف نحو الياء . وهذه الحروف تتصاعد في الحنك وإذا كان كذلك حصل الاختلاف . ومن ثم ترك الإمالة في نحو ظالم وطائر لتكون الألف بتفخيمها مشاكلة للمستعلي^(٣) والاستعلاء ، كالإطباق ، صفة ذاتية في الصوت المستعلي تتميزه على غيره من الأصوات المستقلة أو المنحدرة . وهو يزداد مع (الفتحة) ويضعف مع (الكسرة والياء) .^(٤)

ج - الصفير : ويشمل مجموعة (ص س ز) . وهذه الثلاثة - كما يقول عبد القاهر - فيها زيادة صوت هي الصفير^(٥) وتسمى لذلك بحروف الصفير . وهي متساوية في هذا الصوت ومتقاربة في المخرج .^(٦) ومن ثم جاز إدغام بعضها في بعض وامتنع إدغامها في المثلثين (ط د ت) (ظ ذ ث) . لأن إدغامها يبطل الصوت الذي فضلت به على غيرها^(٧) ويسلبها صفيها ويخل بها .^(٨) والصفير على هذا الأساس صفة قوة في الصوت لا يشركها في نسبته غيرها من الأصوات .^(٩)

(١) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٥ .

(٢) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٥ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد (ميكرو فيلم) ٢ ورقة / ٢٠٦ .

(٤) المصدر السابق ٢ ورقة / ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

(٥) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٤ .

(٦) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٤ .

(٧) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٤ .

(٨) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٥ .

(٩) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٤ - ٣٣٥ .

د- الغنة [م ن] : ويقصد بهذه الصفة أن كلاً من هذين الصوتين إذا كان مشكلاً بالسكون فإنه يتأثر بالصوت الذي يجاوره فيخفى معه أو يفنى فيه مع بقاء غنة تشعر بوجوده أو صوت أنفي يدل عليه ويحول بينه وبين فنائه في غيره من الأصوات .^(١) ومن أجل ذلك انجذبا من بين الحروف الصحيحة إلى شبه حروف المد واللين بالغنة التي تعترضهما من صرف بعض الاعتماد إلى الخيشوم لا من جهة مخرجها أو ذاتها - وخالفنا سائر المجهور حتى أنك تسمع الميم كالنون ، والنون كالميم . وصارا في حكم المشتركين في المخرج من هذا الوجه .^(٢) والغنة على هذا الأساس من صفات القوة التي تميز هذين الصوتين عما سواهما من مقاربهما . .

هـ- الاستطالة والتفشي [ض ش] : المقصود بذلك أن في هذين الصوتين استطالة وانبساطاً يقربان بهما من مخارج غيرهما من الأصوات . فاستطالة الشين والضاد تصلهما بمخرج (الطاء) وأختيها (الظاء) وأختيها فيجوز إدغامهن فيهما .^(٣) ولهذا السبب أيضاً يمتنع هذا الصوتان أن يدغما في مقاربهما أو مجانسهما لما فيهما من الزيادة على مقاربهما في انبساطهما واستطالتهما . فالشين فيه نفث واسترخاء واتساع في الفم ليس في الجيم . وفي الضاد استطالة ليست لشيء من الحروف .^(٤) ومن ثم ترك إدغامهما تنكبا للإجحاف بهما . أولأن إدغامهما يبطل ما لهما من الفضل على مقاربهما ويذهب به .^(٥) فالاستطالة أو التفشي - إذن - صفة قوة في هذين الصوتين تميزهما عن مقاربهما أو مجانسهما من الأصوات .

و- المد واللين [ا و ي] : والمقصود بذلك أن هذه الحروف قد امتازت على غيرها من الأصوات بصفة المد التي تعد صفة قوة فيها .^(٦) والمد . كما حدده عبد القاهر ، نفس يمتد بعد مضي نفس الحرف .^(٧) ولذا فإنه يعد بمنزلة حرف متحرك .^(٨)

(١) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٤ ، ٣٣٢ .

(٢) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٢ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٣٣٤ ، ٣٣٧ .

(٤) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٠ ، ٢٠٨ .

(٥) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٣٠ ، ٢٠٨ .

(٦) المصدر السابق ٢ ورقة / ٢٧٧ .

(٧) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٠ .

(٨) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٠ .

وتسمى حروف المد اللينة لأنها لانّت مخارجها واتسعت . وأوسعهن مخرجاً الألف ثم الياء ثم الواو. ^(١) وتسمى حروف العلة لأن من شأنها أن ينقلب بعضها إلى بعض . وحقيقة العلة هي تغير الشيء في نفسه عن حالته الأصلية ، ولأن حرف اللين هو أصل الإعلال . ^(٢)

والواقع أن عبد القاهر شغف بأصوات المد كثيراً . وصاغ اهتمامه بها في أشكال مختلفة فتحدث عن العلاقة بينها وبين (الحركات) . وناقش مشكلتها من الناحيتين الصوتية والوظيفية . وألح على كثير من التفاصيل الدقيقة التي تدخل في تشكيلها وتميزها عن بعضها بعضاً .

فمن حيث العلاقة بين حروف المد والحركات أشار إلى الفكرة العامة المعروفة في التراث الصوتي عند العرب وهي «أن الحركات أبعاض لحروف المد واللين التي هي الألف والواو والياء» ^(٣) واستدل في سبيل نظريته هذه بفكرة (الإشباع) التي لخصها بأنه إذا أشبعنا الحركات نشأت منها حروف اللين . فإذا أشبعت فتحة الباء في قولك :

أقلي اللوم عاذل والعتاب

نشأت منها الألف نحو والعتابا . وإذا أشبعت كسرة الياء في :

بطيء الكواكب

وضعة الميم في :

سقيت الغيث أيتها الخيام

نشأت منها واو وياء نحو : بطيء الكواكب والخيامو . وهكذا كل موضع أشبعت الحركة فيه فهي تولد لامحالة الحرف الذي هو من جنسها والمنزّل منها بمنزلة آخر النفس من أوله . ^(٤)

وهذه الفكرة تبدلنا ذات أهمية بالغة . فهي تلخص في الواقع فكرة عبد القاهر عن العلاقة بين الحركات وحروف المد من ناحية ، وتدلل على الجانب الصوتي أو الكمي

(١) المصدر السابق ٢ ورقة / ٣٢٥ ، ٣٢٦ .

(٢) المصدر السابق ٢ ورقة / ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المقصد في شرح الايضاح (الجزء الأول) - مخطوط - رسالة دكتوراه بجامعة القاهرة تحقيق : كاظم بحر المرجان ١٩٧٥ ص/ ١٢٢ . وانظر المقصد ٢ (ميكروفيلم) ورقة / ٢٤١ .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : المقصد ٢ (ميكروفيلم) ورقة / ٣١٥ - ٣١٦ .

الذي يفرق بينهما من ناحية أخرى . فالحركات تمثل أول النفس ، أي تقع في زمن ضعيف ، فإذا ما أصبحت حرف مد فإنها تمثل آخر النفس . أي تصبح واقعة في زمن قوي . فالصوت هو هو والفرق يكمن في الزمن الذي يشغله كل منهما في تركيبه المقطعي . لم يكن عبد القاهر يشك - إذن - في الطبيعة الانطلاقية لهذه المصوتات أو يعارض البحث في الفرق الكمي الذي يفصل بينهما . ولكن الحركات القصيرة كنقطة بدء في البحث أو اعتبار حروف المد ناشئة عنها وتابعة لها لا يمكن الاحتجاج لها . فأصوات المد لا توجد تابعة للحركات ولا يمكن اختزال فاعليتها بكيفية معينة أو منحى موجه . عبد القاهر لا ينكر طبيعة أصوات المد الانطلاقية ولكن فكرة إدراك جماليات هذه الأصوات وتذوق مدلولها الأدبي لم تكن واضحة أو مقنعة لديه . ومن أجل ذلك راح يقول أن أصوات المد ناتجة عن اجتماع حركة قصيرة (فتحة ، كسرة ، ضمة) وواحدة مما نسميه أنصاف الحركات (الألف أو الياء أو الواو) ويتصور أنها من الناحية الصوتية - حركات مزدوجة على النحو التالي :^(١)

$$\begin{array}{lcl} \text{الألف} + & a & \text{=====} \bar{a} \\ & iy & \text{=====} i \\ & uw & \text{=====} \bar{u} \end{array}$$

ويتوهم ، كما توهم من قبله ابن جني ، بأن هذه الأصوات تنشأ عن إشباع الحركات قبلها وأنها توجد تابعة لها . وأن هذه الأخيرة - الحركات - يلحقها ما يلحق حروف اللين بعدها من الإمالة والتفخيم .^(٢)

وحينما نتقل إلى دراسة مشكلة أصوات المد من الناحيتين الصوتية واللغوية (أو الوظيفية) نجد أن عبد القاهر يلاحظ أن هذه المكونات - من الناحية الصوتية - ترتبط بوضع خاص ذي علاقة بنوع مخرجها^(٣) . وأنها من حيث هي كل ذات قيمة صوتية خاصة . ومن أجل ذلك راح يقارن بين (الألف) وبين مكونات المد الأخرى (الواو والياء) . فيصف مخرجها بأنه أوسع من مخرجيهما .^(٤) ويرى أنها أخف هذه الحروف

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ميكرو فيلم / ورقة / ٣١٥ وما بعدها

(٢) المصدر السابق : ورقة / ٣١٥ وما بعدها .

(٣) المصدر السابق : ميكرو فيلم ورقة / ٣٢٩

(٤) المصدر السابق : ميكرو فيلم ورقة / ٣٢٥ - ٣٢٦

وأعدها جرساً ^(١) وأمدّها نفساً ^(٢) وذلك باعتبارها لا تخلو من المد . والواو والياء قد تعريان منه عند تحركهما ^(٣) أو يقل مدّها إذا انفتح ما قبلها ^(٤) . كذلك رتب باعتبارها ساكنة - غير متحركة - أحكاماً أهم ما يعيننا منها هنا هو : أنه لا يمكن الابتداء بها أو اللفظ بها منفردة ^(٥) وأنه لا استطاع اللفظ بها بعد الكسرة والضمة بوجه . بل يكون ما قبلها مفتوحاً أبداً . أي من جنسها ^(٦) . ولذلك تقلب حروف اللين المتحركة ألفاً إذا كان ما قبلها مفتوحاً ، كما في (قَوْل ، بَيْع ، خَوْف ، طُول) أي في حال تشكّل التركيب الصوتي (awu, awi, aya, awa) تقلب إلى (قال ، باع ، خاف ، طال) لاستثقال الحركة على الواو والياء لمقاربتها لهما من حيث أن الحركات أبعاض لحروف المد واللين ، فكان لا بد من أن تقلب إلى حرف يؤمن فيه الحركة وهو الألف ^(٧) . وما انتهى إليه أيضاً أن هذا الصوت - من الناحية الوظيفية - لا يحتمل الحركة بوجه من حيث أن الحركة توجب تغيير ذاته وتلزم قلبه ضرورة إلى الهمزة باعتباره أقرب الحروف إليها ^(٨) . كذلك يستوقفنا عند (السواو والياء) ويرى أن بين هذين الصوتين - على الرغم مما بين مخارجيهما من تراخ وتباعد - تناسباً قوياً من جهة وصف في أنفسهما وهو المد . وذلك أنها قد صارا بالمد كالمثلين حتى اتفقا في (صدود) و(عميد) اتفاقاً مطرداً وتصاحباً في (الإقواء) وإن كان عيباً ^(٩) . وما انتهى إليه أيضاً أن هذين الصوتين يخلصان للمد إذا أسكنا وكان ما قبلهما من جنسهما كما في (قنديل ، عجّوز) ^(١٠) . ولعل ذلك بأن حروف اللين يساعدها المد إذا كانت حركة ما قبلها من جنسها ^(١١) ، أما إذا أسكنا وكان ما قبلها مفتوحاً فإنها يجريان مجرى الصحيح كما في (القَوْل ، البَيْع) ^(١٢) ويقعان للإخاق كما في (كَوْثُر ، ضَيْغَم) ^(١٣) إلا أن انفتاح ما

(١) المصدر السابق : ٢ ميكروفيلم / ورقة ١٧

(٢) المصدر السابق ٢ ميكروفيلم ورقة / ٣٢٠

(٣) المصدر السابق ٢ ميكروفيلم ورقة / ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٢٤١

(٤) المصدر السابق ٢ ميكروفيلم ورقة / ٣٢٩ ، ٣٣٠

(٥) المصدر السابق ٢ ميكروفيلم ورقة / ٢١٧ ، ٢١٨

(٦) المصدر السابق ٢ ميكروفيلم ورقة / ٤١ ، ٤٢ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ .

(٧) المصدر السابق ٢ ميكروفيلم ورقة / ٢٤٠ .

(٨) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ / ميكروفيلم / ورقة / ٣٢٣

(٩) المصدر السابق ورقة / ٢٧٧ (١٠) المصدر السابق ورقة / ٢١٧ ، ٢١٨

(١١) المصدر السابق ورقة / ٣٢٠ (١٢) المصدر السابق ورقة / ٢٤٠

(١٣) المصدر السابق ورقة / ٢١٧ ، ٢١٨

قبلهما لا يعريهما من المد ولكنه ينقص منه ويقبض النفس عن الامتداد التام ^(١) ، ومن ثم لا يميزون (عَب) مع (ذَنب) ، ولا (ثُوب) مع (عَثَب) . ويعدون ذلك معيباً في الشعر ^(٢) ، ويرون فيه خروجاً للقواني عن اتساقها واتئلافها . ^(٣) وبما ينتهي إليه عبد القاهر أيضاً أنه يمكن اللفظ بهما ساكنين بعد الضمة والكسرة - أي عند تشكيل المزدوج (iw) و (uy) كما في /مَوَاقَـت/ ومُيَقِنـ/ - ولكنه يترك لثقله وكراهته في اللفظ . ولذا تبدل الواو من الياء الساكنة المضموم ما قبلها نحو (موقن وموسر) من (أيقن وأيسر) ، ليتكون حرف المد (الواو) ^(٤) المكون من حركة قصيرة + نصف حركة : u+w----ā ، والأصل : مُيَقِن ومُيَسِر .

كما تبدل الياء من الواو الساكنة المكسور ما قبلها نحو /مِيقَات/ و /مِيعَاد/ والأصل /إِيقَات/ و /إِيعَاد/ من (الوقت والوعد) ليتكون حرف المد (الياء) ^(٥) المكون - أيضاً - من حركة قصيرة ونصف حركة : i+y----ā .

أما فيما يخص (الواو والياء) المتحركتين أي باعتبارهما صوتين صامتتين فإن مخرجهما يبقى كما هو . وإنما الذي يتغير هو سلوكهما . ويفهم من كلام عبد القاهر أنه يرجع وصف هذين الصوتين بشبه الحروف الصحيحة إلى سبب ذاتي يشكل عنصراً تكوينياً فيهما هو انحصار النفس الناتج أثناء تكونهما بفعل القوة الجديدة التي يكسبها هذان الصوتان بمجيء الحركة ، لأن الحركة - كما يقول عبد القاهر - تسلب حرف اللين مدّه وتمنع الصوت أن يجري وتتعب اللسان . ^(٦) وهذا يعني أن التركيب الصوتي - المتشكل يتألف من عنصريين : أولهما (الواو أو الياء) باعتبارهما نصفَي حركة ، وثانيهما الحركة التي تلي هذين الصوتين فتسلبهما مدهما وتقوي بذلك من وجودهما ، كما تضعف من وجود (المزدوج) كما في (ظبي ، غزو ، ولد ، يسر) ^(٧) وبعبارة أخرى : إن الحركات المزدوجة التي سبق القول بأنها تعدّ من الناحية الصوتية حركات طويلة لا وجود لها من الناحية الوظيفية في بناء اللغة العربية ، ويؤكد ذلك أن تحليل هذه الحركات ينطلق دائماً من اعتبارها : حركة + نصف حركة تقوم مقام حرف .

(١) المصدر السابق ورقة / ٣٢٠ (٢) المصدر السابق ورقة / ٢٤١

(٣) المصدر السابق ورقة / ٣٢٠ (٤) المصدر السابق ورقة / ٢٤١ - ٢٤٢

(٥) المصدر السابق ورقة / ٢٤٢

(٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ميكرو فيلم ، ورقة / ٤٠ ، ٢٤١ .

(٧) المصدر السابق ورقة / ٢٤١ . وانظر المقتصد ١/ ٩٦ - ٩٧

فالمزدوج (wa) من كلمة (وَعَدَ) ونحوها يقوم مقام (دَ) من كلمة (ذَهَبَ) ^(١) والمزدوج (aw) أو (ay) من كلمة (غَزَوْتَ) أو (رَمَيْتَ) يقوم مقام مجموعة (ـَ رُ) من كلمة (ضَرَبْتَ) ^(٢) ثالثاً : وإلى جانب صفات الأصوات العامة ، والخاصة . هناك صفات الأصوات المفردة . وهي :

أ - الانحراف [ل] : وهو خاصية اللام ، ويقصد بذلك أن الصوت الجاري مع (اللام) لا يظهر من مخرجه . وإنما يخرج من ناحيتي مستدق اللسان ^(٣) (أي من حافة اللسان) .

وفهم من كلام عبد القاهر أن الانحراف صفة ذاتية في (اللام) وإنها ليست من أسباب قوة هذا الصوت أو ضعفه .

ب - التكرير [ر] : وهو خاصية الراء . وقد وصف عبد القاهر هذا الصوت بالتكرير لأن اللسان - في المخرج - يبعثر فيه حتى كأنه يعمل في حرفين مثلين نحو مدد . ولذلك يعد في الإمالة حرفين ^(٤) وتكون الحركة فيه بمنزلة حركتين . ^(٥) ويستدل من كلام عبد القاهر أن التكرير صفة ذاتية في الراء وأنها صفة قوة في هذا الصوت تمنعه من الإدغام بغيره من الأصوات المقاربة . ^(٦)

ج - الهاوى [أ] : وهو خاصة الألف . وقد قال عبد القاهر إنها سميت بذلك لهويها في الخلق . ^(٧) وإذا ما تذكرنا قول عبد القاهر : إن الألف قرينة الهمزة لما بينهما من التجاور والتناسب ^(٨) أمكننا أن نقول : إنه يقصد بهذه الصفة ما تمتاز به الألف على

(١) عبد القاهر الجرجاني : كتاب التصريف : ميكرو فيلم بمعهد المخطوطات تحت رقم ١٥٠ / صرف ورقة / ٤ .

(٢) المصدر السابق ورقة / ٦ .

(٣) المصدر السابق : المقتصد ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٣٢٥

(٤) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٣٢٥

(٥) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٢٠٨

(٦) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٢٠٨

(٧) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٣٢٥

(٨) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٣٢٢

غيرها من أصوات المد باتساع مخرجها وكونها أخف هذه الحروف وأعذبها جرساً وأمدّها نفساً .^(١)

د - المهتوى [ى] : وهو خاصية الياء^(٢) . ولعل عبد القاهر يشير بذلك إلى صفة المد الطبيعية في هذا الصوت .^(٣) وإلى ما ذكرناه من أن (الياء) أخف من الواو لمقاربتها الألف وكونها أوسع منها مخرجاً^(٤) . وإذا صح هذا التفسير أمكننا القول أن هاتين الميزتين (الهاوى والمهتوى) يعدّان من صفات القوة التي تميز هذين الصوتين عن مقاربهما من الأصوات .

(٣)

والقول في تفسيرات التشكيل الصوتي ، كالإدغام والإبدال ، عنصر هام في فاعلية اللغة وفي توضيح ما نسميه عملية التحليل الصوتي على الإجمال . أما الإدغام فقد لاحظ عبد القاهر أنه هو «أن تصل حرفاً ساكناً بحرف مثله متحرك من غير أن تفصل بينهما بحركة أو وقف ، فيكون عمل اللسان في أخذه لهما وارتفاعه عنهما عملاً واحداً نحو (مدد) في (مدد) و (شدد) ونحو (مؤاقد) في (من واقد)»^(٥) . وهذا التصور وإن كان يوحى بأن الإدغام يجب أن ينظر إليه في إطار المشكلة النحوية (حذف الحركة من الصوت الأول إن كان متحركاً وقلب الصوت الأول من مثل الثاني) فإن مدلول الإدغام في تطبيقات عبد القاهر أكثر عمقاً ووفاءً . فهو يشمل تأثير الأصوات اللغوية ببعضها فيزداد مع مجاورتها قربها في الصفات أو المخارج . وبعبارة أدق قليلاً : إن مدلول الإدغام عنده يعني التعبير عن مطلق تأثير صوت بصوت سواء أكان التأثير كاملاً يترتب عليه فناء الصوت المتأثر أم كان جزئياً يفقد معه عنصراً من عناصره^(٦) . وأنه - دائماً - يسجل ضعف صوت معين أمام صوت آخر أقوى منه ، وأنه يرتد إلى صفة خاصة أو قوة ذاتية في الصوت المؤثر تميزه عن مجاوره الذي يتأثر به .^(٧) وذلك كأن يتأثر الصوت الأول في الثاني فيفنى ليه : كإدغام

(١) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ١٧ ، ٣٢٠

(٢) المصدر السابق : ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٣٢٥

(٣) المصدر السابق : ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٢٧٧

(٤) المصدر السابق : ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٣٢٥ ، ٣٢٦

(٥) المصدر السابق : ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣٢١ ، ٣٢٨

(٦) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٣٣٠

(٧) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٣١٤ وما بعدها

الباء في الفاء في قولتك اذهفني ذلك من (اذهب في ذلك) ^(١) ويمكن أن نمثل لهذا المنحى :

ب×ف — ف : مجهور شديد — مهموس رخو

فقدت الباء مخرجها وجهرها وشدتها

أو كأن يتأثر الصوت الثاني في الأول فيفنى فيه كقولك : مصبر في مصطبر ، اذكر في اذ
ذكر ^(٢) ويمكن أن نمثل لذلك :

ط×ص — ص : مجهور شديد مطبق — مهموس رخو

فقدت الطاء مخرجها وجهرها وشدتها وإطباقها (لأجل صفير الصاد) ^(٣)

د×ذ — ذ : مجهور شديد — مجهور رخو

فقدت الدال مخرجها وجهرها

ويفهم من كلام عبد القاهر - أيضاً - انه لا بد من مراعاة شروط الموقعية :

موقعية الصوت المدغم وموقعية الصوت المدغم فيه . فإذا قلنا في إدغام / من
واقد / - مثلاً - مَوَاقِدَ لاحظنا :

أ - ان موقع الصوت المدغم (ن) سابق على الصوت المدغم فيه (و) لا تفصل بينهما حركة
أو - لنقل - مقطع . ^(٤)

ب - ان موقع الصوت المدغم يكون دائماً نهاية مقطع فهو ضعيف عرضة للتأثر بالصوت
التالي بينما الصوت المدغم فيه أكثر قوة لأنه بداية مقطع فهو متمكن في موضعه . ولأمر ما
ألح عبد القاهر على هذه القوة الموقعية ورأى أنها ذات أثر في توضيح خصائص التشكيل
الصوتي وإنها هي التي أضافت إلى قوة الإدغام ومنحته ثراء ومادة جديدة . ^(٥) كذلك
يستوقفنا عند الصفات الخاصة التي تجعل الصوت أقوى من غيره فلا يصح التنازل عنها
كالاستطالة والتفشي والصغير والمد واللين والغنة والتكرار والإطباق . ^(٦) فهذه الصفات
توجه تصورنا للإدغام وتطلعنا على طريقة خاصة في تشكيله وتكشف أسرار تركيبه
واستعمالاته . وانظر على خلاف ذلك الجهر والهمس والشدة والرخاوة والاعتدال

(١) المصدر السابق ورقة / ٣٣٠

(٢) المصدر السابق ورقة / ٣٣٤ - ٣٣٥

(٣) يذهب عبد القاهر إلى أن صفة الإطباق قد يتنازل عنها أحياناً . ولكن الأيسر والأولى هو إبقاء هذه
الصفة . راجع المصدر السابق ورقة / ٣٣٤ .

(٤) المصدر السابق ورقة / ٣١٥ ، ٣١٩

(٥) المصدر السابق : ٣٢٦ - ٣٢٧

(٦) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٣٣٤ وما بعدها .

فهذه صفات عامة تتنازل الأصوات عنها في عملية الإدغام . ولا نستطيع أن نجد فيها أية مزية خاصة .^(١)

من هذا الوجه نستطيع أن نتابع عبد القاهر في بحثه :
أ - ادغام الأصوات (المتاثلة) التي تشترك في المخرج والصفة معاً .^(٢) ولا يتم فيه أي نوع من التبدلات الصوتية . وإنما يكتفى من العملية الصوتية بحذف الحركة - أو المقطع - من الأمثلة المتحركة ليتمكن اللسان من الوقوع على الحرفين المدغمين وقعة واحدة من حيث لا يفصل بينهما زمان .^(٣)

ب - ادغام الأصوات (المتجانسة) التي تقوم على أساس اتحاد الصوتين في المخرج واختلافهما في الصفة . ويخضع التبدل الصوتي فيه لتأثر جزئي حيث يقتصر على قلب الصوت من مثل تاليه . ويتم على أساس غلبة صفة أو صفتين على الأكثر .^(٤) ويمكن أن نستشهد على ذلك ببعض الأمثلة :

غ×خ - خ : مجهور رخو - مهموس رخو : فقدت الغين جهرها

س×ز - ز : مهموس رخو - مجهور رخو : فقدت السين همسها

ب×م - م : مجهور شديد - مجهور معتدل : فقدت الباء شدتها

ج×ش - ش : مجهور شديد - مهمور رخو : فقدت الجيم جهرها وشدتها^(٥)

ج - ادغام الأصوات (المقاربة) التي تقوم على أساس اختلاف الصوتين في المخرج واتحادهما في بعض الصفات أو اختلافهما فيهما .^(٦) ويخضع التبدل الصوتي فيه لتعقيدات كثيرة . وذلك باعتباره ينطوي على العلاقتين المخرجية والوصفية معاً ، ويتم على أساس غلبة صفات القوة على عوامل الضعف^(٧) . ويمكن أن نمثل لذلك من خلال الأمثلة :^(٨)

(١) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة/ ٣٢٦ وما بعدها

(٢) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة/ ٣١٤ ، ٣١٥ وما بعدها

(٣) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة/ ٣٢٦ .

(٤) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة/ ٣٢٦ . وانظر جدول ادغام الأصوات المتجانسة . شكل (٢)

(٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ (ميكرو فيلم) ورقة/ ٣٣٠ وما بعدها

(٦) المصدر السابق ٢ : (ميكرو فيلم) ورقة/ ٣٣١ وما بعدها وانظر جدول ادغام الأصوات المتقاربة

(شكل ٣) .

(٧) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة/ ٣٣١

(٨) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة/ ٣٣١ وما بعدها . وانظر (الشكل ٣) .

د×ز - ز : مجهور شديد - مجهور رخو : فقدت الدال مخرجها وشدتها
 ت×ظ - ظ : مهموس شديد - مجهور رخو : فقدت التاء مخرجها وهمسها
 د×ص - ص : مجهور رخو - مهموس رخو : فقدت الذال مخرجها وشدتها وجهرها
 ث×ط - ط : مهموس رخو - مجهور شديد : فقدت التاء مخرجها وهمسها
 ث×ض - ض : مهموس رخو - مجهور شديد : فقدت التاء مخرجها ورخاوتها
 وهمسها
 ق×ك - ك : مجهور شديد - مهموس شديد : فقدت القاف مخرجها وجهرها
 واستعلاءها
 ك×ق - ق : مهموس شديد - مجهور شديد : فقدت الكاف مخرجها وهمسها
 وانخفاضها
 ط×ص - ص : مجهور شديد مطبق - مهموس رخو : فقدت الطاء مخرجها وجهرها
 وشدتها واطباقها

أما (الإبدال)، فقد لاحظ عبد القاهر أنه يستند - دائماً - إلى أساس صوتي . وأنه لا بد أن يكون مشروطاً بوجود علاقة مخرجية أو وصفية بين الأصوات التي تدخل في بنائه أو تشكيله .^(١) ومن أجل ذلك حدد الأصوات التي ورد فيها الإبدال ، وقسمها - كما فعل في إدغام - إلى متجانسة ومتقاربة^(٢) ، وتحدث عن الأصوات التي يجذب بعضها إلى بعض أو يشرب بعضها صوت بعض ليحصل التشاكل والتناسب بين الأصوات^(٣) .
 وأهم ما يعيننا هنا أن نلاحظه هو أن الأصوات التي كانت تتميز في باب الإدغام بصفة ذاتية تمنعها من الإدغام في مجانسها أو مقاربها فقدت هذه الصفة فتبادلت مع غيرها من الأصوات : فالشين تبادلت مع الجيم والزاي . والراء مع الياء والغين والضاد . والسين مع التاء . ويمكن أن نمثل لذلك من خلال الأمثلة :

أشدت - أجدت : ش×ج . مهموس رخو - مجهور شديد . فقدت الشين همسها
 ورخاوتها واستطالتها^(٤)

(١) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٢٠٣ - ٢٠٩ - ٣٣٧ - ٢٤٦ ، ٢٥٠ .
 (٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٣٣٢
 (٣) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٢٠٣ وما بعدها و ٢٣٧ وما بعدها
 (٤) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٣٢٣ . وانظر جدول ابدال الأصوات المتجانسة (شكل ٤)

أشدق - أزدق : ش×ز . مهموس رخو - مجهور رخو . فقدت الشين مخرجها وهمسها
وتفشيها (١)
سعدى - سعدج : ي×ج . مجهور معتدل - مجهور شديد . فقدت الياء جهرها واعتدالها
وامتدادها (٢)
مرة - مية : ر×ي . مجهور معتدل - مجهور معتدل . فقدت الراء مخرجها وتكرارها (٣)
سدس - ست : س×ت . مهموس رخو - مهموس شديد . فقدت السين مخرجها
ورخاوتها وصفيرها (٤)

-
- (١) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٢٠٤ . وانظر جدول ابدال الأصوات المتقاربة (شكل ٥) .
(٢) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٢٤٦ . وانظر الجدول (شكل ٤) .
(٣) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٢٠٨ . وانظر تبادل الراء مع الغين والضاد في المصدر نفسه
ورقة / ٢٠٨ والجدول (شكل ٥) .
(٤) المصدر السابق ٢ (ميكرو فيلم) ورقة / ٢٤٤ - ٢٤٥ ، وانظر الجدول (شكل ٥) .

الصفات				المخارج
شديد				
صوت قوي لا يجري فيه الصوت				
مجهور		مهموس		
مطبق (مفخم)	غير مطبق (مرقق)	مطبق (مفخم)	غير مطبق (مرقق)	
	ب			(١) ما بين الشفتين
				(٢) ما بين الشفة السفلى واطراف الثنايا العلى
				(٣) ما بين طرف اللسان واطراف الثنايا العلى
				(٤) ما بين الثنايا وطرف اللسان
ط	د		ت	(٥) ما بين طرف اللسان وأصول الثنايا
				(٦) من طرف اللسان غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلا
				(٧) من طرف اللسان بينه وبين ما فوق الثنايا
				(٨) من أول حافة اللسان من أدناه الى منتهى طرف اللسان وما فوقها
				(٩) من أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس
	ح			(١٠) مما انحدر عن أقصى اللسان قليلا ومن وسط اللسان بينه وبين الختلك الأعلى
ك				(١١) من مؤخر اللسان وأدنى الى مقدم الفم
			ق	(١٢) من فوق اول الفم من أقصى اللسان
				(١٣) آخر الحلق
				(١٤) وسط الحلق
				(١٥) اقصى الحلق

جدول التشكلات الصوتية كما كان يراه عبد القاهر الجرجاني (شكل ١)

ملاحظة :

١) يضيف عبد القاهر الى هذه المخارج خرجاً آخر هو (الخيشوم) حيث يرى ان النون الخفية تختص في حال السكون بثمة تلحقها فتنتقل بذلك من الفم الى الخيشوم (راجع المقتصد ٢ / ميكرو فيلم ، ورقة / ٣٢٤ ، ٣٣٢ وما بعدها .

الصفات													
رخو				معتدل (بين الشدة والرخاوة)									
ضعيف يجري الصوت فيه				و	ز	ح	ج	د	ذ	مهموس		مجهور	
مهموس		مجهور								غير مطبق (مرقق)	مطبق (مفخم)	غير مطبق (مرقق)	مطبق (مفخم)
غير مطبق (مرقق)	مطبق (مفخم)	غير مطبق (مرقق)	مطبق (مفخم)										
ف													
ث			ظ										
س	ص	ز											
						ر							
									ن				
									ل				
			ض										
ش						ي							
			غ										
خ												ع	
هـ						ا							

تابع الشكل (١)

شكل (٢)

جدول ادغام الأصوات المتجانسة كما كان يراه

عبد القاهر الجرجاني

الصوت	يدغم في	يدغم فيه
أ	-	-
هـ	-	-
ع	ح	-
ح	-	ع
غ	خ	خ
خ	غ	غ
ج	ش	-
ش	-	ج
ي	-	-
ط	د	د
ر	ط	ط
ت	ط	ط
ص	س	س
س	ص	ص
ز	ص	ص
ظ	ذ	ذ
ذ	ظ	ظ
ث	ظ	ظ
ب	م	-
م	-	ب
و	-	-

شكل ٣
جدول ادغام الأصوات المتقاربة كما كان يراه عبد القاهر
الجرجاني

الصوت	يدغم في	يدغم فيه
أ	-	-
إ	-	-
هـ	ح	-
ع	-	-
ح	-	هـ
غ	-	-
خ	-	-
ق	ك	ك
ك	ق	ق
ج	-	-
ش	-	ل ط د ت ظ ذ ث
ي	-	ن و
ض	-	ل ط د ت ظ ذ ث
ل	ص س ز ط د ت ظ ذ ث ر ن ش ض	ن
ن	ي ر م ل و	ل
ر	-	ل ن
ط	ص س ز ط د ت ظ ذ ث ض ش	ظ ذ ث ل
د	ص س ز ط د ت ظ ذ ث ض ش	ظ ذ ث ل
ت	ص س ز ط د ت ظ ذ ث ض ش	ظ ذ ث ل
ص	-	ط د ت ظ ذ ث ل
س	-	ط د ت ظ ذ ث ل
ز	-	ط د ت ظ ذ ث ل
ظ	ط د ت ص س ز ض ش	ط د ت ل
ذ	ط د ت ص س ز ض ش	ط د ت ل
ث	ط د ت ص س ز ض ش	ط د ت ل
ف	-	ب
ب	ف	-
م	-	ن
و	ي	ن

شكل (٤)

جدول ابدال الأصوات المتجانسة كما كان يراه عبد القاهر الجرجاني

الصوت	الأصوات المتبادلة معه (المبدلة منه)
ء	هـ
هـ	ء
ع	ح
ج	ش
ش	ج
ي	ج
ط	ت
ث	ظ
ص	س ز
س	ص
ظ	ث

شكل (٥)

جدول ابدال الأصوات المتقاربة كما كان يراه عبد القاهر الجرجاني

الصوت	الأصوات المتبادلة معه
ء	ع
هـ	ح
ع	ء
ك	
ج	
ج	ك
ش	ز
ل	ن م
ن	ل م
ر	ي
س	ث
ث	س
ب	ض ف

(٤)

التشكيل الصوتي موضوع عني به «القراء» والنحاة واللغويون السابقون عناية فائقة . ومصدر ذلك كله هو الاهتمام بالنص القرآني ، والإبقاء على ما ورد عن النبي الكريم متواتراً كما هو في حدود الصحابة الثقات^(١) ، فضلاً على الشغف الشديد بالموروث الشعري العربي والمحافظة على عموده وطريقة تشكيله وتركيبه والحرص على روح اللغة ونقائنها وتمييزها من اللغات الأخرى التي عاشت معها منذ القدم وتنقيتها من التحرر اللغوي ، واللحن والأصوات والصيغ التي واجهتها باستمرار ، وهذا المنحى يعني ، بعبارة أخرى ، أننا نتناول البناء الصوتي تناولاً سطحياً ولا نتمتع ببحث تشكليه الجلي ومادته الحقيقية . كل تركيب يتضمن ضرباً من المدلول الثابت . ولكن ينبغي - في كل حال - أن نبحث عن التيارات البعيدة . وأن نتبين جماليات الأصوات وفساد فكرة الدلالات الموجهة . ووجود دلالات واتجاهات أغنى وأكثر نضجاً للفهم . للنظر في موقف «القراء» حينئذ نرى أنهم بحثوا البناء الصوتي من جهة نظر المدلولات الثابتة . ولذلك التزموا الدقة في إخراج الأصوات في نهج واحد من القراءة هو ما أسموه «قراءة التحقيق» فأعطوا كل حرف حقه من إشباع المد وتحقيق الهمزة وإتمام الحركات واعتماد الاظهار والتشديدات وتوفية الغنات ، وتفكيك الحروف ، وإخراج بعضها من بعض .^(٢) وليس هذا كله من لباب النشاط الجلي الصوتي في كثير ، ووفقاً لهذا الأسلوب بحث هؤلاء القراء عن أصول عامة للقراءة . فتحدثوا عن أحكام الهمز والإمالة والمد والوقف ، وبيات الاضافة^(٣) ، واهتموا بمشكلة «الإدغام» فقالوا «إنه اللفظ بحرفين حرفاً كالثاني مشدداً»^(٤) ، ثم ذهبوا يحددون شروطه ويصورون أنه منحصر في تماثل حرفين أو تجانسهما أو تقاربهما^(٥) ، ويلمون - أحياناً - بمواقع الحرفين المدغمين وقوتيهما الذاتية .^(٦) وهكذا يبدو التشكيل الصوتي ممزقاً . ويبدو نشاطه الجلي مفككاً ، ويصور التركيب القرآني في صورة دلالات معزولة تخلو من التفاعل والوحدة . وينسجم هذا عند

(١) ابن الجزري : تقريب النشر في القراءات العشر : تحقيق ابراهيم عطوة عوض الباب الحلبي

بمصر ، الطبعة الأولى سنة ١٩٦١ ، مقدمة ٢٠ وما بعدها .

(٢) المرجع السابق / ٣٠ وما بعدها ، ٤٠ وما بعدها .

(٣) المرجع السابق ١٨ ، ٢٣ ، ٣٠ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٥ ، ٥٥ ، ٧٨ ، ٨٢ ، ١٠٠ .

(٤) المرجع السابق / ٩ وما بعدها ، ٥٥ وما بعدها .

(٥) المرجع السابق : ٩ .

(٦) المرجع السابق / ٩ وما بعدها ٤٧ وما بعدها .

القراء مع مواقف أخرى مسرفة عن بساطة التركيب الصوتي ودلالاته الموجهة . هذه البساطة تجعلهم يقفون عند حروف الإدغام وعلاقاتها المخرجية والوصفية ويلحون على تبدلاتها الصوتية التي لا يتجاوزونها في كثير .^(١) وكان التشكيل الصوتي القرآني موقوف دائماً على تمثيل عناصر خارجية . وكأننا لا نستطيع أن نقرأ في هذا التشكيل أثراً أوفى وأنضج مما رسخ في أذهاننا عن فكرة التبدلات الصوتية الموجهة وارتباطاتها .

ولا نكاد نلاحظ التناقض الواضح بين هذا الموقف وموقف النحاة واللغويين . حقاً إن محاولة «سيبويه» في دراسة الإدغام، كانت من أغنى المحاولات القديمة وأقربها إلى وضع أسس علمية لدراسة التشكيل الصوتي ، ولكنها أهملت نشاطه الجمالي - أيضاً - وزيفت كثيراً من فاعليته الأدبية ، وجعلتنا نقول إن التشكيل الصوتي لا علاقة له بالتركيب أو السياق . وبدلاً من أن ينظر إلى هذا التشكيل على أنه يخلق المعنى ، ويخضع لتقاطعات مستمرة نظر إليه في ضوء العلاقات الخارجية والصفات الثابتة . لقد جعل «سيبويه» نقطة البدء في تفكيره الصوتي ترتيب الأصوات ترتيباً مخرجياً^(٢) ، ولاحظ أن جمالياتها ترتبط بصفاتها العامة : كالجهر والهمس والشدة والرخاوة والتوسط .^(٣) أو تتبع من صفاتها الخاصة التي تتميز بها مجموعات صغيرة من الأصوات : كأصوات الأطباق واللين والمد والاستطالة والتفشي والصفير والغنة ، أو تتميز بها أصوات مفردة : كالانحراف والتكرير .^(٤) كذلك تحدث عن الأصوات التي تدغم ولا يدغم فيها (كالهمزة) ، والأصوات التي لا تدغم ولا يدغم فيها وهي : الهاء والعين . والأصوات التي تدغم ويدغم فيها وهي : الخاء ، الفين ، الكاف ، القاف ، الجيم ، اللام ، النون ، الراء ، الطاء ، الدال ، التاء ، الظاء ، الدال ، الثاء ، الصاد ، الزاي ، السين ، الباء^(٥) وحاول ، في أحيان كثيرة ، أن ينسب الأثمة إلى بيئاتها .^(٦) وأن يستقصى أمثله من القرآن والنثر والشعر .^(٧) ولكن لا علاقة بين هذه الدلالات في الواقع .

(١) المرجع السابق : ١٠ وما بعدها ٥٠ / وما بعدها .

(٢) سيبويه : الكتاب : طبعة بولاق ١٣١٦ هـ / ٢ / ٤٠٤ . وقارن بابن جني : سر صناعة

الاعراب بتحقيق مصطفى السقا وآخرين إدارة أحياء التراث، مصطفى الحلبي الطبعة الأولى

سنة ١٩٥٤ ، الجزء الأول ص ٥٢ / وما بعدها .

(٣) المرجع السابق ٢ / ٤٠٥ - ٤٠٦ وقارن بابن جني : سر صناعة الاعراب ١ / ٦٨ وما بعدها .

(٤) المرجع السابق ٢ / ٤١١ - ٤٢٠ .

(٥) المرجع السابق ٢ / ٤١١ وما بعدها .

(٦) المرجع السابق ٢ / ٤١٣ ، ٤١٦ - ٤١٧ . (٧) المرجع السابق ٢ / ٤١٦ - ٤١٧ وما بعدها .

الخارجي والدلالات في التركيب اللغوي أو الشعري ، ومعنى ذلك أن هذه الأصوات لا تحمل قيمة معزول عن بنائها وتركيبها . وأن ما نسميه مدأً وليناً وتكريراً يأخذ في داخل التركيب دلالة عميقة تؤثر في المعنى بطريقة ما تزال تحتاج إلى تأمل . وقد تتداخل هذه الدلالات بنشاط «السياق» ولكن المهم لدينا الآن هو أن نقول ان فاعلية التشكيل الصوتي وما يسمى الصفات الصوتية المتباينة يجب ان يفسر تفسيراً أعمق من هذا المنحى الصوتي الموجه . وأن النشاط الجمالي الصوتي لا يمكن أن ينفصل عما نسميه - ببساطة - «إدغاماً» و «مدأً أولياً» و «إبدالاً» و «وقفاً» و «إسكاناً» وغير ذلك من مظاهر البناء الصوتي .

(٥)

والواقع ان التشكيل الصوتي ، في الموروث النقدي ، كان بسبيل من العناية بصفات الحروف إلى جانب تبدلاتها الصوتية وعلاقاتها المخرجية والوصفية . والتطلع إلى إقامة نظام يكشف أسرار البناء الصوتي ودقائق معانيه .^(١) وإن يكن هذا قد أدرك الحاجة إلى بحث أكثر تحفّظاً وتفصيلاً . ويعني هنا أن نذكر أن الناقد القديم وافق هؤلاء النحاة واللغويين على أن بناء الكلمة الصوتي في الشعر هو بناؤها في النثر . وبعبارة أوضح ان هذا البناء لا علاقة له بتشكيلات الشعر الإيقاعية أو نشاط المعنى . وعلى الرغم من أنه تعمق نظام العبارة وعكّل لكل ما وقف عنده من شئ ون التركيب الصوتي ، فإنه لم يلتفت إلى فاعلية المكون الصوتي وارتباطه ببناء الكلمة وأثر ذلك في جماليات الشعر . ورجع باستمرار إلى أبعاد المعنى السابقة على التركيب الصوتي . والشغف بمظاهره القريبة ودلالاته الموجهة . ولذلك تراه - في الشعر والنثر على السواء - يمسّ جانب الصفات العامة ويتحدث عن معاني الأصوات المفردة ويثير مناقشات حول التبدلات الصوتية ، ويتعرض لموقع الأصوات المدغمة وأثرها ، والفروق بين المعاني المختلفة التي تحملها مجموعة واحدة كأصوات المد واللين والصفير والاستطالة والتفشي . أما التشكيل الصوتي من حيث هو عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعاني فلا يستوقفه في كثير .

(١) انظر : ابن جني : سر صناعة الاعراب ١/ ١٩ وما بعدها ، ٥٢ وما بعدها ٦٨ وما بعدها .
وقارن بأبي علي الفارسي : التكملة : تحقيق كاظم بحر المرجان مخطوط (رسالة ماجستير)
بجامعة القاهرة سنة ١٩٧٢ برقم (١٠٢٢) ص ٢٩٦ وما بعدها ، ٣٦١ ، ٣٦٤ - ٣٧٤ .

ما تزال اذن هناك خطى سابقة توجه تصورنا للنشاط الصوتي الشعري . وما تزال - أيضا - الأفكار التي تميز هذا النشاط عن النثر غير محددة أمامنا تحديداً كافياً . ولذلك ظل الناقد القديم يقيس الشعر على النثر ويقىش تشكلاته الصوتية والإيقاعية على بناء النثر أو تركيبه الصوتي . وكأنّ الشاعر ينبغي أن يهدف إلى الاحتفاظ بمعان ثابتة للتشكلات والعناصر التي يستخدمها . وكأنّ النشاط الخيالي الشعري ينبغي أن يتحدد في ضوء دلالاته الثابتة لا في ضوء دلالاته المتعددة .

وما بقي لدينا في هذا الفصل مقصور على بحث جماليات التشكيل الصوتي . والمضي في الكشف عن دلالاته المتعددة ومعانيه البعيدة . ومن الواجب بصدد بحث النشاط الصوتي وتنوع إمكاناته أن نلاحظ أشياء من أهمها أن الصفات الصوتية الثابتة أو علاقاتها المخرجة المحددة لا تؤلف جزءاً من نشاط اللغة أو المعنى الشعري . فليس من النشاط الشعري في شيء علاقة المعنى بالجره أو الهمس ، أو الحلق أو الصدر . وكل قول عن تأثيرها في تعديل المعنى أو توجيهه ينبغي ألا يعد - بسهولة - جزءاً من نشاط الشعر . هناك جماليات المكون الصوتي - المقطع - النبر - الارتكاز - التركيب - تفاعل الدلالات أو نشاط السياق . . وكل منها يحتاج إلى وقفة هادئة متأنية أو فهم عميق يصلها بجماليات المعنى ويكشف عن إيجائها الأدبي أو الرمزي ، ويوضح علاقتها بفاعلية اللغة أو نشاط المعنى . هذا الإيجاء الجمالي أو الرمزي يمكن أن يفهم في ضوء فاعلية اللغة أو مفهوم الخلق اللغوي الذي يعني أن اللغة بإمكانها أن تخلق معاني أو ارتباطات لم تكن مألوفاً من قبل^(١) . أو أن التركيب يتألف - على الدوام - من عناصر متفاعلة لا من عناصر مضمومة متميزة ، وبعبارة أخرى أن هذه الفاعلية تعني أن المعنى المشار اليه من الممكن أن يكون بؤرة مواقف ومشاعر متعددة لا يصح معها أن يفهم هذا المعنى في ضوء قوانين معلومة أو إشارات محددة يدور حولها كل شيء . أريد أن أقول : إن دراستنا المتنوعة محاولة لفهم جماليات التشكيل الصوتي الموروث . وهذا الفهم يأتي ، أولاً ، عن طريق محاولة في فهم أسس عمل النقاد العرب المتقدمين على التشكيل الصوتي . لكنه يذهب الى منحى أبعد وأعمق من ذلك . ويأتي ، أيضاً ، ليلغي الثنائية الآلية الحادة بين (مبنى) المكون الصوتي و (معناه) بين الدلالة الاثارية الموجهة وبين مانسميه فاعلية التشكيل

1) Selemon Fishman: Meaning Structure of Poetry P.458. Journof of Aesthetics and Arteritieism No. 4, 1954

الصوتي . ويجعل دراسة التركيب الصوتي ، من جديد ، عنصراً هاماً في توضيح جماليات الشعر وتكوين المعنى . وإذ أبدأ بتسجيل تصوري لنشاط التشكيل الصوتي الجمالي ، وعرض اتجاهات أساسية في فهم المعنى . فإثماً أفعل ذلك إيماناً بأهمية التراث الذي ننتمي إليه ، وصعوبة تحليل العمل الأدبي ومواجهته . وضرورة البحث عن أدوات أكثر نضجاً للفهم . يقول ذو الرمة (من الطويل) :

وقفتُ على ربع مئةً ناقتي فما زلت أبكي عنده وأخاطبهُ
وأسقيه حتى كادَ مما أبته تكلمني أحجارُهُ وملاعبهُ

على أي وجه نفهم التشكيل الصوتي في هذين البيتين ؟ هل نفهمه كما يفهمه عبد القاهر وابن جني وغيرهما من فلاسفة اللغة . هؤلاء جميعاً يذهبون إلى أن التركيب الصوتي يتألف من مجموعة من الصفات الصوتية أو مجموعة من الأصوات المجهورة والمهموسة الشديدة والرخوة ، الصحيحة والممدودة أو غير ذلك من الأصوات الأخرى المضمومة أو المركبة إلى بعضها تركيباً ساذجاً بسيطاً ، ينطوي على حل نهائي للعناصر المركبة . أي أن هناك مستوى أول ، أو وظيفة إشارية مفروضة على الأصوات لا يصح أن نتعدها أو نخرج عن إطارها . هذا التصور يلغي سعة الاحتمالات التي ينطوي عليها التركيب ، ويبعدنا عن التيارات القوية في قلب البناء الصوتي ، تلك التيارات التي تستعصي على التحليل والتفكيك .

إننا نقرأ في هذين البيتين شيئاً أقرب إلى تحية العزلة والغربة . وما إن يقف الشاعر على أطلال «مئة» حتى ينبثق لنا هذا الاحساس من ذلك الصوت الخافت المتقطع أو تلك الرحلة المضنية في أعماق النفس ، أو من تلك الشكوى الحزينة المبرحة والعبرات الغزيرة التي تمتاز بذكرياته المدفونة بين الأطلال ، أو من هذه الصور القريبة التي توشك أن تخطو نحونا . وقيمة التشكيل الصوتي هنا هو أنه يذوب في هذه المواقف الوجدانية المتشابهة فتستحيل تلك الأصوات (المجهورة والمهموسة الصحيحة والممدودة . . الخ) إلى نبضات قلب الشاعر المتموجة وزفراته المحرقة . كما تستحيل تلك المقاطع (الطويلة والقصيرة .

المنبورة وغير المنبورة) إلى زوايا عميقة في وجدان الشاعر تتجمع فيها كل أصوات الماضي وهموم الحاضر .

فالظرف (عنده) إذا تذوقنا وجدانية السياق يفيد شيئاً من الإيناس حتى لكأن ذا الرمة يحثو تحت أقدام الربع يتلمس عندها ذكريات شبابه الضائع وجبه الذي انهالت عليه الرمال . أو حتى لكأن الموت لم يأخذ ، بعد ، طريقه إلى هذا الربع ، فلا يزال ندياً حياً يحمل الأنس والدفع والمودة . والتعبير (بالمضارع) الذي شغف به ذوارمة : أبكى / أخاطبه / أسقيه / أبته / تكلمني / لا يعني تجدد البكاء والمناجاة والشكوى وإنما يوحي بالاستمرار الشعوري لهذا الحدث أو ذاك أو هو يوحي إلى ما يصاحب هذا التجدد من حالات وجدانية . فالمضارع يعطي الموقع الوجداني للظاهرة المتجددة ومن ثم فهو ينقلنا من تجدد البكاء والمناجاة والشكوى إلى ما سميناه بالعزلة النفسية أو الاحساس المسلح بالغربة والانفراد .

وفي ضوء هذا التذوق الوجداني لمدلولات التعبير يمكننا القول بأن القصد من التعبير الاستعاري / تكلمني أحجاره وملاعبه / هو الإشارة الوجدانية للأحجار والملاعب لأن الذي يستقر في النفس عنها ليس ما تغير منها أو تبدل وإنما تستقر المعاني أو الأحاسيس المترتبة على هذا التغير أو التبدل . و (مادية) التعبير في هذا التشكيل الاستعاري هي في الحقيقة التي تعمل في بناء هذا التأثير . لأن التعبير الحسي ينفذ إلى العواطف والأحاسيس ومن هنا كان ذو الرمة حريصاً على تخير العناصر التي لا تقبل الزوال / الأحجار ، والملاعب / ، العناصر التي طالما قرب خياله منها واشتد إليه بها ليكون أقدر على مواجهة الاحساس بالعزلة التي يعاني منها والاعتراب الذي يخضع له .

يتأكد من كل ما سبق أن فاعلية التركيب الصوتي شيء وراء المعنى الذي يؤديه إلينا ارتباطنا السابق بمكوناته الصوتية . وحينما نلح على مفهوم الإحساس الجمالي أو الأدبي فإننا نبدأ فنتشكك في أننا نعرف المضمونات أو المدلولات الحقيقية للمكونات الصوتية . أو نبدأ نتلمس معنى آخر نراه وثيق الارتباط بفاعلية اللغة أو نشاط السياق . ونعني بذلك أننا في حاجة إلى أن نعيد الإشارة إلى فكرة الارتباط بين التركيب الصوتي والسياق أو المعنى بحيث يكون التفاعل بين هذين البعدين أو المنحنيين هو أقرب ما يمكن الاطمئنان إليه في تحديد جماليات التشكيل الصوتي أو خلق المعنى الأدبي .^(١)

(١) يرى ريتشاردز أن العلاقات بين الإيقاع وبين المعنى - في أشكاله المتعددة - هي التي تعني دراسة الشعر ، وأن دارس الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها : راجع

I. A. Richards: rhetorical Criticism (Marvest Books ed) P. 341-2

(6)

موضوع اهتمامنا بالتفصيل - إذن - هو دراسة جماليات التشكيل الصوتي . ولا جدال في أن هذا التشكيل قد فصل - في النقد العربي القديم - في عنف عن مفهوم الخلق اللغوي ، ونظر إليه على أنه مجرد موقف معزول لا يستطيع بنشاطه أو فاعليته الخاصة أن يخلق معنى أو يكشف عن بعد خاص للنص الأدبي أو النشاط الشعري . ونحن عموماً نتخلص من هذا الموقف حين نصله بنشاط المعنى أو فاعلية السياق ، أو حين نفهمه في ضوء دراسات أخرى تختلف عنه ولكنها ربما تكشف عن قوته وثرائه مثل التشكيل النحوي والصرفي ، والإدراك الاستعاري أو النشاط البلاغي التصويري . فإن نشاط البناء الصوتي ربما تركز في هذا المنحى أو الاتجاه فمثلاً حينما نتبع أبعاد المعنى من قول المتنبي (من الطويل) :

أما تغلظ الأيام في بأن أرى بغيضاً ثنائياً أو حبيماً تقرباً^(١)

فعلون مضاعلين فعول مفاعلين

ع ١١ ع ١١ ع ١١ ع ١١

ع ١١ ع ١١ ع ١١ ع ١١

فعلون مفاعيلن فعولن مفاعلن

قد نضطر الى مراعاة (الارتكاز) الصوتي وتوافقه مع النبر اللغوي . وعلى الأخص توافقه معه في المواضع التي يقع فيها هذا النبر على مقطع طويل (ـ) اتفاقاً تاماً . أي أن المقاطع الطويلة التي تحمل نبراً لغوياً (ـ) تحمل أيضاً ارتكازاً صوتياً ، أساسياً (ـ) أو ثانوياً (ـ) . فالارتكاز أو النبر الخاص بالمقطع كأنما هو منبت لبعض أبعاد المعنى . ولذلك يبدو أن نشاط المعنى ونشاط المقاطع شيء واحد . كما قد نضطر إلى مراعاة «الالتفات» أو الانتقال من ضمير (الغائب) الى (التكلم) - بأن أرى - وتعلقه بالوحدة الإيقاعية (ب - ب - ب -) . فالالتفات ، أو الشكل الخاص بالبناء الشعري ، يشير إلى ما يحتاج اليه المتنبي من حاجة لكي يتمثل هذه الآمال النائية والأمانى البعيدة ذات الصلة القوية بحسه العميق .

(١) عبد القاهر الجرجاني : المختار من دواوين المتنبي والبحري وابي تمام ، ضمن مجموعة الطرائف الادبية ، صححه وخرجه عبد العزيز الميمني ، مطبعة لجنة التأليف والنشر ، القاهرة سنة ١٩٣٧
ص/٢٠٤ .

فكان (التكلم) الذي هو في دلالة الأولى قرب من الحضور العيني أو الحسي يستحيل - في غير بعد - الى رمز يفيد نوعاً من القرب الذهني أو الوجداني . ومن ذلك تنافر النبر والارتكاز في (أما) حيث يقع النبر على الهمزة - أي على مقطع قصير - (ب) والارتكاز على (ما) - أي على مقطع طويل - (ل) ولهذا التنافر قيمة في المعنى حيث يساعد بطريقة لا شعورية على الإحساس بعمق الصراع الذي يملأ وجدان المتنبئ والتناقض الحاد الذي يخضع له أو يتحسس أثره على نفسه . ومع أن هذا المنحى يبدو لنا أول الأمر واضحاً فإن ادراكه يحتاج إلى قراءة ثانية في بنية المعنى وتقاطعاته المستمرة . وغالباً ما يكون في حقيقة أمره بعيد المنال . ونعني بذلك أننا في حاجة إلى مراجعة جذرية لفهم أسس التشكيل الصوتي ولطريقة تكوين مجاله أو إطاره . فالمجال الصوتي ليس مؤلفاً من صفات صوتية موجهة نطلق عليها اسم الجهر والهمس ، والشدة والرخاوة ، والصامتة والممدودة أو اللينة . . . الخ وليس مؤلفاً كذلك من وحدات بسيطة نطلق عليها اسم المقطع أو النواة أو الوحدة . أي أن المكونات الصوتية لا يمكن أن تفهم بمعزل عن التيارات الأخرى التي يتضمنها (السياق) ، وليس تناوّلها هو أول ما ينبغي التوقف عنده حينما نواجه المعنى الأدبي . والأولى أن نقول إن (السياق) هو الحقيقة الأولى ، واليه يرجع تحديد مدلول الظاهرة الصوتية . وقيمتها كبيرة في استجلاء طبيعة المكون الصوتي وكشف الانحناءات الدقيقة التي تميزه . وفي عبارة أخرى إن فكرة المجال أو السياق هذه فكرة هامة وخاصة فيما يتعلق بصلتها بالتشكيل الصوتي . فالمكون الصوتي يمدنا بطريقة الإحساس فحسب ، وحينئذ ينبغي أن نرجع في تبين دلالة إلى ما يؤنس على وجوده أو يمهّد له من الإطار أو السياق .

(٧)

السياق الصوتي في الموروث النقدي هو معنى الصوت المفرد أو معنى عدة أصوات متجانسة أو متقاربة بحيث تظل فيما بينها متميزة أو منفصلة . ولذلك كانت فكرة المعنى الصوتي صعبة بعيدة المنال على عكس ما يتصور الناقد العربي القديم وغيره من فلاسفة اللغة . لأنها تعني ببساطة الإحاطة بكل الدلالات الضمنية العميقة التي ينطوي عليها السياق . فإذا تجاهلنا وجود إمكانات أساسية وراء المعنى الصوتي وجعلنا اهتمامنا الأول تكوين جداول لمخارج الأصوات وصفاتها أو عاملنا الصوت في حدود ربطه بعلاقات مخرجية أو علاقات وصفية معينة كناقد استبعدنا الدلالة الجمالية وقضينا على المفهوم الصحيح لفكرة الخلق اللغوي أو نشاط السياق . هناك في الحقيقة تفاعل مستمر بين

التشكيل الصوتي والسياق بمعنى أن السياق قد يوسع مدلول الصوت الأصلي أو يعدله وقد يؤدي الى تغييره أو يوجه تصورنا له . وبدلاً من أن يكون معنى الصوت متفقاً عليه - كما هي الحال في القول بالصفات الصوتية - يصبح ذا وجه رمزي معقد أو يوضع تحت ضوء جديد . ولذلك ينبغي ألا نهمل التغيير في الاتجاه الذي يحدث عادة عن نشاط المعنى أو السياق .^(١)

لقد شغف نقادنا العرب المتقدمون بالصوت اللغوي كثيراً وصاغوا اهتمامهم به في أشكال مختلفة فألحوا على علاقاته المخرجية ، وتحدثوا عن صفاته العامة والخاصة والمفردة^(٢) ، وألقوا الضوء على التغيرات الصوتية في عملية «الادغام» و«الابدال» وكشفوا عن الأساس الصوتي الذي يقوم عليه تشكيل كل منهما .^(٣) كل هذا قد يكون هاماً في بعض المجالات ، ولا نستطيع أن ننكره تماماً . ولكن هذا المنحى لا يؤلف بدقة معنى الأصوات نفسها وينبغي ألا نغفل المضمونات الأخرى التي يعطيها البناء الصوتي . وأياً ما كان الأمر فإن هناك نوعاً آخر من الاهتمام بدا في الموروث النقدي القديم مهماً تماماً أو ضائعاً . اهتمام الناقد الذي لا يبحث في المدلول الاشاري لهذه الأصوات ، ولا يحقق دلالتها على العلاقات المخرجية والوصفية ، ولا يعنيه منها ما نسميه بساطة التكوين الصوتي ولا يشوقه منها الدلالة الأولى أو المعنى الموجه . وبعبارة أخرى لا يروعه منها مبدأ التشكيل الصوتي في ذاته وإنما يروعه شيء آخر هو المدلول الجمالي أو الرمز . هو ما قد يجده في التشكيل من دلالات ضمنية كامنة أو تيارات غامضة ، مظلمة أو مبهمه . وهذا ما ينبغي علينا كشفه ، وطريقة هذا التشكيل الجمالي تقوم كما هو واضح على المعاناة الدقيقة الخاصة للتركيب الصوتي وتفتيت الموقف الاشاري الموجه أو المعزول .. وربما يتبين لنا أن هذا التشكيل الجمالي هو التعبير الحقيقي عن فكرة فاعلية اللغة أو نشاط السياق . ومن هنا كانت دراسة المعنى الصوتي شاقة ، وكان بحث مكون صوتي واحد لا بد أن يتقاطع في حد ذاته مع عدد غير قليل من المكونات الأخرى . ولنأخذ مثلاً بسيطاً على ذلك . لنفرض أننا نبحث تشكيلاً صوتياً كأصوات المد واللين من قول النابغة (من الطويل) :

(١) وهذا ما فعله رتشاردز في حديثه عن المعنى كسياق .

راجع :

1) I. A. Richards 'Emotive Meaning Still 108-109, Yale Review, 39, September 1949

(٢) راجع الجدول (شكل ١) من هذا البحث .

(٣) راجع في ذلك : عبد القاهر الجرجاني : المتقصد ٢/ ميكرو فيلم / ورقة / ٣١٤ وما بعدها . وورقة ٣٣٣ / وما بعدها .

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب^(١)

حينئذ يتبين لنا أن أصوات المد لا تنفصل إطلاقاً عن إحساس النابغة الأليم بالخوف والاعتراب ولذلك نجد أن العلاقة بين أصوات المد وفكرة الإحساس بالخوف والاعتراب لا بد أن تكون عنصراً أساسياً هاماً في بحث أصوات المد نفسها ، ولهذا نجد أن أصوات المد نفسها ليست صفة معزولة وإنما هي إمكانات مستمرة تدخل فيها اعتبارات أخرى وتشابك فيها - على الدوام - زوايا كثيرة . وأنها تستوعب مكونات أخرى تدرس في عدة تشكيلات . تدرس مثلاً في البنية الإيقاعية للشعر ، وتدرس أحياناً أخرى في التشكيل الصرفي ، وتدرس كذلك في النظام النحوي وفي أبحاث خاصة من التركيب البلاغي أو الاستعاري . وهكذا نجد أن فاعلية المكون الصوتي لا تعني بأية حال اختيار طائفة من الخصائص أو الصفات التي يعطيها الاستعمال اللغوي أو الوظيفي ولا تعني الإحالة على معنى مقرر من قبل . ولا يمكن تجاهل القوى المستمرة في قلب اللغة أو الغرض من تقاطعاتها المتجددة . ولا يمكن أن يحتج مثلاً بأن يقال بأن الألف من / ناصب/ و / كواكب/ صوت مد مجهور معتدل ، وأنها تسمى من الناحية الوظيفية بألف التأسيس . ولا أن يقال بأنها اختصت بهذه الصفة - التأسيس - دون أخيتها - الواو والياء - لزيادتها عليهما بالمد .^(٢) كما أنه لا يمكن أن يحتج بأن يقال بأن الكسرة - وبالأصح المكون الصوتي (ب) - في (الكواكب) إذا أشبعت نشأ منها لا محالة حرف اللين (الياء)^(٣) ولا أن يقال بأن هذا المكون الصوتي المتولد يسمى من الناحية الوظيفية حرف وصل باعتباره الحرف اللاحق بحرف الروي .^(٤) فأصوات المد - عندنا - تمنح المتلقي إدراكات أخرى أعمق وأكمل . ونحن بداهة إنما نبحث - على الدوام - عن تيارات غير معلومة . وأدوات أعمق وأنضج نجدد بها شباب الأدوات المتداولة ذاتها . ونستطيع أن ننظر في تأثير الدلالات بعضها على بعض وإذا ذاك نسأل كيف تعيش أصوات المد معزولة ، أو لنقل مطمئنة في غير قلق ؟ وهل نستطيع ، حقاً ، أن نغفل صوت النابغة الشجي الشاحب أو أن نتجاهل هذا التوتر الذي يشيع في وصف الهم والليل ؟ إن النابغة - فيما نتوهم - عنه شيء وراء الدلالات الأولى للتركيب : وراء الهم والليل ، والتقديم والتذكير والمد والإيقاع . . الخ وأنه أراد - بطريقة لا شعورية - أن يستكنه عالماً آخر بعيداً يفيء إليه ويطمئن عنده . ومن الممكن

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ / ميكرو فيلم / ورقة / ٣١٥ ، ٣٢٩ .

(٢) المصدر السابق / ورقة / ٣٢٩ .

(٣) المصدر السابق : ورقة / ٣١٥ . (٤) المصدر السابق : ورقة / ٣٢٩ .

أن يقال بأن اجتماع الطول والنبر (٨) في هذه الكلمات / كليني - لهم - ليل - أقاسيه - بطيء/ يمكن الشاعر من إشباع عواطفه ويزيد من إحساسه بالتوتر والضياع حتى لكان النابغة لا يريد لألامه أن تنتهي . أو كأنما كان يرى في هذا التشكيل الصوتي إطار «أميمة» فشغف به كما شغف بها ، وازداد تعلقه به وإلحاحه عليه حين رأى الصورة ، أو رأى أميمة تسلمه إلى هذا الهم البعيد الناصب ، والليل الموحش المقفر ، ولا يبقى له إلا هذا التشكيل الذي لا يستطيع أن ينفصل عنه . ومن الممكن أن يقال ، أيضاً ، بأن كلمتي / ناصب/ و/ أقاسيه/ خضعتا بفعل طول مقطعيهما (نا) و(قا) ووقوع النبر بعدهما مباشرة لانفعال قوي ، وأخذتا جانباً من هذا الخوف الغامض الذي يحاول النابغة مواجهته ، حتى ليصح القول بأن تشكّلها الإيقاعي (-ب-) ، (ب---) الذي نسميه في المجال الإيقاعي للشعر من قبيل المقاطع أو الأوتاد والأسباب ، ليس إلا متاعب القلق والعزلة التي يعاني منها النابغة ، أو هو أقرب إلى هذه المواقف الوجدانية التي تورث الإحساس بالخوف والهم والضياع^(٣) . وليس هذا كل ما يستوقف الباحث في تذوق التركيب الصوتي هنا . ففعل الأمر (كليني) ، أو لنقل ان هذه الوحدة الإيقاعية ، (ب- -) تجعلنا أمام إحساس ضعيف بنمو الذات والثقة بالنفس ، وتضعنا إزاء إرادة يطفئ عليها شعور غامض بالتوتر والقلق . وليس توافق النبر والارتكاز في هذه الوحدة (ب- -) إلا محاولة من الشاعر في الارتداد إلى أعماقه البعيدة ، والعودة إلى أقطار قلبه الغامضة المجهولة يريد أن يشركها معه في عواطفه ومشاعره وأحاسيسه . وكأن هذا التوافق أثر من آثار ذلك القلق الجارف الذي كان يحمله في قلبه وصدى لتلك الحيرة الطاغية التي كانت تستبد بكل مشاعره . والأمر الذي لا شك فيه أن التنكير - أو المكون الصوتي - الذي يقترن بذكر الهم والليل / هم ، ليل/ ويخلق تشكلاً صوتياً ملحوظاً (-) لا يمكن أن يفسر إلا على أساس أنه أثر من آثار ذلك الإحساس بالخوف الذي تنطوي عليه أعماقه ، وذلك القلق المشبوب الذي كان يضطرم بين جوانحه . إنه يطلق خيال الشاعر ويجعل التعاطف الإنساني متبعداً ، ويتيح الفرصة للشاعر في أن يتبع مواقع الهم في شغاف قلبه ويتحسس رهبة الليل ووحشته في وجدانه إلى أن يفني إليهما .

(٨)

الواقع أن الناقد العربي القديم لم يستطع أن يفرق بين لونين اثنين من إدراك

(٣) يعرف رتشاردز الإيقاع بقوله «إنه هو هذا النسيج من التوقعات ، والاشبهات والاختلافات ، والمفاجآت التي يحدّثها تتابع المقاطع» أي أنه نشاط نفسي لدى المتلقي راجع .

1 (I. A. Richards: Principles of literary Criticism Routledge and Kegan Paul 17thimp P 137.

التشكيل الصوتي ، أو يلمح التيار الكامن في قلب هذا التشكيل . هناك مدلولان أو اتجاهان، ولكنه يحمل أحدهما لأنه يتبع في فهم التشكيل الصوتي ونشاطه الجمالي أسلوب اللغويين في البحث عن المدلول الصوتي المباشر ، والكشف عن المعنى الظاهر ، والأخذ بما نسميه وحدة الهدف أو المعنى ، وإخضاع البناء الصوتي بعنف وقسوة ، لأفكار مسبقة دون أن يقدر أن هناك إمكانيات كثيرة يمكن أن يطلعنا عليها هذا البناء ، ودون أن يتصور أن هذا البناء طاقة واسعة يستحيل أن تجمد في بعد واحد أو تقوم على مستوى تعبيرى موجه . ولسنا الآن بصدد البحث التفصيلي لهذا التشكيل من جانب نقدنا العربي القديم وكيف أنه مثلاً قسم مخارج الحروف الى ستة عشر مخرجاً^(١) ، وكيف اهتم بصفات الأصوات وخاصياتها الدقيقة اهتماماً بالغاً^(٢) . لسنا أمام هذا البحث التفصيلي ، ولكننا نلتزم فحسب المستوى الذي نتصور موافقته لفكرة الهدف الواحد . ويتضح هذا الجانب حيناً نواجه (التشكلات الصوتية) تلك التي لا تتمرد على وحدة المطلب المباشر ولا تنظر الى عناصر المعنى على أنها متقاطعة أو متشابكة . وإنما تنظر إليها على أنها متباعدة أو منفصلة . ولكن هل نستطيع أن نسلم بهذا المنحى أو الاتجاه ؟ وهل يمكن القول بأن النشاط الصوتي يتطلب هذا الموقف الإشاري الموجه ؟ أليس لكل مكون صوتي أكثر من بعد أو معنى ؟ وفي وسعنا أن نلخص مظاهر العناية بالتشكلات الصوتية في هذا الجدول :^(٣)

ففي هذا المجال خصوصاً - مجال التشكلات الصوتية - تستطيع أن تحدد نشاط أي مكون صوتي ، وأن تختزل فاعليته بمجموعة من الصفات والكميات المعينة كأن تقول عن (الهمزة) مثلاً بأنها صوت حلقي [ينطق به من أقصى الحلق] شديد ، مجهور غير مطبق (مرقق) . وتقول عن (الصاد) بأنها صوت لثوي [ينطق به مما بين الشايات وطرف اللسان] رخو ، مهموس ، مطبق (مفخم) . وتقول عن (الياء) بأنها صوت غاري [ينطق به مما انحدر عن أقصى اللسان قليلاً ومن وسط اللسان بينه وبين الحنك الأعلى] معتدل (بين الشدة والرخاوة) ، لين . . . الخ . وكل أولئك ارتباطات لا علاقة لها بالمنحى الأدبي للمكون الصوتي أو بنشاطه الجمالي ذلك أن لدينا أكثر من خطوة . لدينا الدلالات المباشرة ، ولدينا بعد ذلك الموقف الجمالي الذي يصاحب هذه الدلالات . وأبعاد المعنى

(١) راجع تفاصيل ذلك عند عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ / ميكروفيلم ، ورقة ٣٢٣ وما بعدها .

(٢) المصدر السابق : ورقة ٣٢٣ وما بعدها . (١) انظر جدول التشكلات الصوتية . شكل (١) .

الصوتي لا تعيش منفصلة ولكننا رغم هذا نقدر المسافة بين المنحى الإشاري الموجه والموقف الجمالي ، وبعبارة أخرى ان الدلالات الصوتية الموجهة تمدنا بطريقة الإحساس والتأمل فحسب ، ولكن طبيعة هذا التأمل ليست من صنع الدلالات الموجهة نفسها وليس من اليسير أن نربط بينها وبين المدلول الأدبي . نشاط الأصوات الجمالي ليس محتوماً بعلاقة مخرجية أو علاقة وصفية وربما لا يحمل شيئاً بمعناها، وقد يحورها تماماً، أو يهدمها . النشاط الجمالي الصوتي معقد حقاً ، وهو يشب عن طوق العلاقات المخرجية والوصفية ويدخل في تكوين مسافات مختلفة ولا ينبع من كيفية معينة أو صفة مفردة ولا يمكن إذن إلا أن يكون شيئاً غنياً متصلاً ذا جذور تستعصي على التقرير والتحديد (١) .

أريد أن أقول ان التشكيل الصوتي في موروثنا النقدي - لا يخلق المعنى . وان ثبات المدلول ووحدة الهدف هما كل شيء في تقرير أموره . ونستطيع أن نمضي في التنبيه الى هذه الملاحظة فنقول : ان فكرة المدلول الصوتي المباشر تتناقض - تماماً - مع التغير المستمر لنشاط المكون الصوتي على أقل تقدير . فالدلالة المباشرة ، كما قلنا ، تقوم بالضرورة على اختزال المعنى الصوتي في ناحية أو كيفية معينة ، ولا تكاد تعرف إلا المنحى الموجه ، ولا تكاد تلم بأكثر من بعد واحد ، وقلما تتجاوز الحدود الخارجية للفكرة . لا ولكن هذا ليس هو المهم في مقامنا . فالنشاط الصوتي يعني أننا دائماً بصدد تقاطعات مستمرة في إيقاع المعنى نفسه بحيث يصعب اختصاره في كيفية أو صفة أو نعت (٢) . وليس هذا الفهم بعيداً إذا حاولنا أن نؤلف بين البناء الصوتي وعملية المعنى أو خلق اللغة . لنضرب بعض الأمثلة . يقول المتنبي (من البسيط) :

يا من يعسرُ علينا أن نفارقَهُمْ وجدائنا كلَّ شيءٍ بعدكم عَدَمُ
إذا تَرَحَّلْتَ عن قومٍ وقد قَدَرُوا أن لا تفارقَهُم فالراحلون هُمُ

فاختلاف مواضع النبر اللغوي عن طول المقطع من ناحية ، وعن مواضع الارتكاز الشعري من ناحية أخرى ، يخلق أنواعاً من الإيقاعات المختلفة فوق الوزن العروضي الثابت . هذه الإيقاعات - التي ترتبط بالقيمة الموسيقية الخاصة للأصوات - لا تنفصل بحال عن إحساس المتنبي الأليم بالعزلة وحزنه الدفين الذي يملأ عليه أعماقه . الإيقاع من

(١) يشير رشاردز إلى أهمية العناية ببعض الخصائص الصوتية كدرجة الصوت ، لكنه يؤكد أن هذه الخصائص لا يمكن فصلها عن المعنى : راجع .

I A. Richards: Principles of Literary Criticism P 141-6

(٢) John Press: The Fire The Fountain P. 59.

حيث هو تشكيل صوتي ليس خاضعاً لمعنى واحد ولا لأية صفة جزئية محدودة . إنه ينطلق من السياق كرمز أو كقوة كبرى توحى إلى المتلقي أن معنى الرحيل أو الاغتراب معنى خفي أو عميق يحتاج إلى أن يتحسس في رفق كما يتحسس الرائد أرضاً مجهولة . وهكذا نجد أن العلاقات بين التشكيل الصوتي ، في ألوانه المتعددة ، وبين المعنى هي التي تعيننا لا خصائص الأصوات المتحدث عنها من هذا الاعتبار أو ذاك . فاذا نظرنا إلى التشكيل الصوتي في ضوء علاقته بالمعنى وجدنا أن خصائص الأصوات أو فاعليتها الجمالية تحتاج إلى تعديل أساسي .

والواقع أن التشكيل الصوتي الشعري أشق مما يبدو أول وهلة . ذلك أننا لا نتعامل في الشعر مع معان واضحة . نحن نتعامل مع عالم خاص يتمتع بتعقيد جم نظراً لكثرة مواقفه وتداخلها وغموضها^(١) . ومعنى ذلك أن هناك تفاعلاً دائماً بين البناء الصوتي والمواقف الأخرى التي يتضمنها التركيب الشعري ، وأن هناك - أيضاً - حركة خلق مستمرة في قلب هذا البناء وتكيفاته . ولكن البناء الصوتي ليس قوة فاعلة في الموقف الاشاري الموجه - أو في نظام النثر - الذي يعيش عليه هؤلاء النقاد المتقدمون . ولذلك نجد أن أثر التشكيل الصوتي ذو مدلول ثابت ومفهوم بسيط . يقول المتنبي (من البسيط) :

بِمَ التعلُّلُ لا أَهْلٌ ولا وَطَنٌ ولا نَدِيمٌ ولا كَأْسٌ سَكَنُ

التشكيل الصوتي - وفقاً للنقاد القديم - لا يخلق المعنى . كيف والتشكيل الصوتي نفسه في أي مظهر من مظاهره ليس إلا علامة على شيء أدركناه من قبل . البناء الصوتي عند هؤلاء النقاد شأنه شأن كل شيء آخر في هذا الكون . كل عنصر ثابت في مكانه داخل الكل . الاختلافات الإيقاعية التي تحدثها مواقع الأصوات وتشكلاتها المقطعية اختلافات غير جوهرية . نحن نجمل المعنى الصوتي ثم نبحث عن جهره أو همسه أو مده أو لينه أو تخيل وجوده في المجرى الصوتي . حيوية السياق أو العلاقات ينبغي ألا نهملها . ان السياق هنا يعطي البناء الصوتي كثيراً . بل ان هذا البناء في وسعه أيضاً أن يعطي لهذا السياق شيئاً جزيلاً . هل التوتر الصوتي الذي يشيع في هذا البيت ، اختلاف

(١) I. A. Richards : Emotive Meaning Still P. 110-111 yale Review, 39 Septemger 1949.

الإيقاع ، وتنافر النبر والارتكاز - كشكيل صوتي خاص - نتج عن إحساس المتنبئ الغامض بالاغتراب والتشرد والضياح؟ . أم هل الاغتراب نشأ عن مفهوم خاص لهذا التشكيل الصوتي الخاص؟ . هذا ما لا نقرؤه في الكتابات العربية القديمة . لأن البناء الصوتي ليس خلقاً . التشكيل الصوتي مجموعة من القوانين والدلالات الثابتة . والأصوات هي كأي عنصر آخر لها مدلول سابق موجه منذ الأزل وبقى الى الأبد .

- (٩) -

أصوات المد واللين عنصر هام في جماليات التشكيل الصوتي وفي توضيح ما يسمى التأليف اللحني للشعر وإدراك قيمة الموسيقى ونشاطه الإيقاعي . وهذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه الأصوات ، وغنى الصوت بالنغمات الثانوية ، والاحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت ^(١) وكثيراً ما تكون هذه الفاعلية غامضة أو رموزاً لجوانب متعددة من بنية اللغة أو المعنى نفسه . وهذا هو عنوان أهميتها . ومتى قررنا هذا المبدأ فهمنا أن أصوات المد ذات دلالة ذاتية في خلق النشاط الموسيقي أو تكوين المعنى ، وأدركنا أننا ، في كل مرة نواجهها ، أمام حقائق صعبة أو رموز مبهمه يصعب تقريرها أو تحديدها . ولكن أهم ما أريد أن ألفت اليه هنا هو أن الناقد العربي القديم أهمل هذه الفاعلية تحت سطوة الشغف بالبعد الواحد والمنحى الموجه . فاهتم بمدلول أصوات المد الاشاري اهتماماً أبلغ وأكثر حدة من اهتماماته بالمعنى . وتصور فاعليتها مجموعة من القوانين والدلالات الموجهة التي تكتفي من الظاهرة بوصفها أو بتسجيلها وتوصيلها ، والتي يمكننا أن نعيد التعبير عن معناها دون أن تفقد شيئاً من خاصيتها أو محتواها . وهذه الطريقة في الفهم تهمل ما في البناء الصوتي من تجدد مستمر ، وتضعنا على الدوام أمام نشاط صوتي متكرر يبعدنا عن التيارات الداخلية المتنوعة في قلب البناء الصوتي ويعجز عن تحسس الدور الحيوي للتشكيل الصوتي في كل عمل فني يتلقى - وبخاصة - في الإيقاع الشعري ونشاطه الخيالي .

الذي يمكن أن تمنحه هذه المكونات الصوتية وثيق الصلة بنشاط اللغة والمعنى . وكل اتجاه يرمي الى إغفال هذا المنحى ينبغي الا يعد بسهولة جزءاً من فاعلية اللغة أو نشاط الشعر . فالبعد الصوتي أو الوظيفي الموروث لا يعدو ان يكون دلالة أولى تخضع دائماً لتقاطعات مستمرة . وقد يلونها المتلقى أو يعدلها أو يلغيها تماماً متى كانت بنية اللغة أو

(١) شكري عياد : موسيقى الشعر العربي / ١١٢ - ١١٣ .

المعنى تقتضي ذلك . الاتجاه الصوتي أو الوظيفي لهذه المكونات لا ينفصل ، بحال ما ، عن الإمكانيات الغامضة مثل : الارتكار ، والنبر ، والإيقاع ، والتشكيل الاستعاري ، وتفاعلها وما ينطوي عليه السياق من تقاطعات فوق المعنى الجزئي والدلالة الموجهة . ولكن هذه الإمكانيات الغامضة أو هذا المنحى الجمالي الذي نرمي إلى تحقيقه ما يزال يبدو صعباً لأننا نتوهم أن الدلالات الأولى في البناء الصوتي يمكن أن تفهم بمعزل عن معناها . وكثيراً ما تصور النقاد القدماء - أن أصوات المد تكتسب قيمة في التركيب اللغوي من خلال ما نسميه الدلالة الأولى أو الهدف الواحد . ومعنى ذلك بعبارة أدق أن أصوات المد لا تخلق المعنى ، ولا تؤثر فيه وأن من الممكن أن تستوضح في حدود جزئية سابقة أو أن تدرك منفصلة عن حدة المعنى وقوته ونشاط السياق وتركيبه وكثافته . حينما نقرأ موقف النقاد من بنية التشكيل الصوتي - ولا سيما موقفهم من نشاط أصوات المد واللين - نستطيع أن نقول : انهم يلحون باستمرار على المدلول الاشاري الموجه . بعض هؤلاء أكثر عناية بالمنحى الصوتي من بعض . بعض هؤلاء يتعمق الفروق في دلالات أكمل وأكثر وفاء وتفصيلاً كالفرق الدقيق بين أصوات المد وتشكلاتها الخاصة عند عبد القاهر الجرجاني ، ولكن ما يحدث فعلاً هو أن هؤلاء لا ينعون بالتحليل الاستطائقي لهذه المكونات ويتجاهلون وجود فكرة أساسية أو موقف رمزي وراءها . ويقدرّون - خطأ أو قصوراً - ان ثم مسافة بين المعنى وهذه المكونات .

وهذا الموقف الرمزي أو التفاعل المزعوم - التفاعل بين المكون الصوتي والمعنى - هو وجهتنا . أما اذا لم يكن المكون الصوتي ذا دلالة بعيدة فان الباحث في جماليات الأصوات يتجاهل التقاطعات المستمرة في بنية المعنى . إنه يحمل ما يكمن في البناء الصوتي وتشكله من تعقيد وثراء ، ولكن الخبرة بهذا التعقيد والثراء إنما تتضح لمن يتعمق في قراءة البناء الصوتي وفهم تشكيلاته الإيقاعية ومن ثم يتبين لنا أن فاعلية التشكيل الصوتي أو تفاعل دلالته هو الذي يخلق المعنى ويوضح أبعاده .

أريد أن أقول : ان أصوات المد - في الدرس الصوتي القديم - شأنها شأن المكونات الصوتية بوجه عام - تستمد قوتها من منحى إشاري موجه وتشتق خصائصها من مجال آخر متميز لا أهمية له من الوجهة الجمالية . وليس ثمة التفات - بعد ذلك كله - إلى ما تنطوي عليه هذه الأصوات من حركة ذاتية ذات مبدأ فوق المعنى الجزئي والموقف الموجه ، وليس ثمة اعتبار أو تقدير لما يمكن أن تخلقه من معنى أو تقدمه للمتلقي من دلالات ضمنية عميقة .

لا يمنح هذا الموقف - بالتأكيد - التركيب الشعري قيمة فنية . وربما لا يؤلف جانباً هاماً من فاعلية اللغة . قد يقال - مثلاً - إن هذه المكونات الصوتية تتأثر بملاحظات المخرجة ، ولكن ليس في وسع أي تحليل ذي طابع صوتي موجه أن يفسر هذه المكونات من حيث هي فاعلية لغوية ، أو نشاط صوتي خاص . وقد يقال - أيضاً - إن هذه المكونات ذات صلة مباشرة بطبيعتها الانطلاقية أو بصفة المد ولكن ليس في وسع هذه الطبيعة - بدلالاتها المحددة - أن تكشف عن العوامل الداخلية في تكوين هذه الأصوات من حيث هي ظواهر استايطيقية . ومن الصعب جداً أن تجد ناقداً عربياً ينظر إلى هذه المكونات على أنها نشاط جمالي ، أو يتحدث عنها من حيث هي قدرة تعبيرية تخلق المعنى وتتقاطع معه ، على الدوام ، وإنما يتحدث عن المد والجر والحركات المزدوجة وإيهال جوانب غير قليلة من النشاط الأدبي . والناقد القديم يهمل هذا النشاط متأثراً بمبدأ البعد الواحد . البعد الواحد يؤدي وظيفة خطيرة هنا لأنه جعل الناقد بطريقة ما ينكر الصوت من حيث هو فاعلية أو نشاط . ولو كان مفهوم الفاعلية واضحاً أمامنا لأنكرنا كل ضرب من العلاقة بين الاحساس الجمالي والبعد الواحد .

فكرة المنحى الواحد إذن تضللنا غير قليل ولا نكاد نقرأ في التركيب الصوتي للشعر إلا ما يتفق مع هذا المنحى ، ولا نتعامل معه إلا في حدود واضحة دالة عليه . وكأن النشاط الإيقاعي للشعر لا ينفصل عن فكرة البعد الواحد والدلالة الموجهة . بل انه لا يظهر إلا بفضل هذه المواقف الإشارية ولا يتجسد إلا من خلالها . هب أننا نواجه

قول المتنبي (من الطويل) :
ليالي بعدَ الظاعنين شكوُّ طوال وليلُ العاشقين طويلٌ^(١)

هنا يستوقف الناقد القديم تشكل أصوات المد وعلاقاتها المخرجة والوصفية ووظيفتها في البناء الصرفي . أما نشاطها الإيقاعي ، وكيف تقع على مقاطع طويلة تحمل الارتكاز (١) وتعديل من البنية الإيقاعية (ب ١ - ١) لتخلق تشكلاً إيقاعياً جديداً (ب ١ - ١) . وعلاقة ذلك كله بحزن المتنبي الدفين وهمومه البعيدة وآماله النائية فهو مالا يخطر ببال الناقد القديم لأنه لا يميز النشاط الإيقاعي الصوتي من المواقف الإشارية ولا يستطيع أن يتخلل عن هذه المواقف أو يسقطها من حسابه . ومتى تم لنا ذلك فسوف ننفذ في طبيعة

(١) عبد القاهر الجرجاني : المختار من دواوين المتنبي والبحري وأبي تمام / ٢٢٢

النشاط الصوتي وندرك أننا أمام رموز غامضة لا يمكن أن يعثر عليها بمعزل عن حسابية خيالية وتطلع مستمر إلى التشكيل الصوتي من حيث هو نشاط استاطيقي .

(١٠)

تغيرات التشكيل الصوتي - كالإدغام والإبدال - ذات أثر قوي في تفهم العمل الأدبي ، ولها دقة خاصة رغم تعقيدها وغموضها . أما الإدغام فقد لاحظ الناقد القديم أنه يسجل دائماً ضعف صوت معين أمام صوت آخر أقوى منه ، وأنه يرتد إلى صفة خاصة أو قوة ذاتية في الصوت المؤثر تميزه عن مجاوره الذي يتأثر به ، ولهذا المنحى مكانه وأهميته التي لا جدال فيها . ولكن التحليل الجمالي للإدغام ذو مطالب أخرى يجب ألا تهمل . والذي يدرس التركيب الشعري بخاصة ، ويجعل التحليل الجمالي الصوتي همه يجد نفسه مضطراً إلى العناية بأمر الإدغام نفسه . وسواء أكانت التهدلات الصوتية الموجهة ترضي إحساسه الجمالي أم كانت مناقضة له ؟ انه لا يدرس علاقة مخرجية أو وصفية . ولا يوازن بين المكونات الصوتية الخاصة التي تحتفظ بكل صفاتها المميزة وبين المكونات الأخرى التي تفقد صفاتها العامة وتفتى في غيرها . حقاً ان ذلك قد يمس التركيب الشعري ، ولكن تقييم الإدغام من حيث هو فاعلية أو نشاط أغنى وأعقد من ذلك بكثير . اننا ننكر مثلاً من الوجهة الجمالية الصفة الصوتية الموجهة كالجهر والهمس والمد والتكرار والصفير . الخ ، ولكن التعمق في قراءتها وفهمها يعطي لهذه الصفة دلالات ومفاهيم ثرية تجعل وجودها هاماً ومفيداً لنا في عملية التحليل الصوتي الاستاطيقي ، بطريقة غير مباشرة ، وفي توضيح شؤن الشعر الصعبة دائماً ، ولنضرب لذلك بعض الأمثلة . يقول المتنبي (من الوافر) :

وما ماضي الشبابِ يُسْتَرَدُّ ولا يومٌ يمرُّ بمسْتَعَادٍ^(١)

هنا نجد الإدغام غامضاً صعباً . ولا يمكن أن يبحث بمعزل عن التشكيل الإيقاعي الذي يخلقه . نحن لا نتعامل في هذا النشاط اللغوي مع معان تحدد أو خطوط ترسم وإنما ننظر إلى الإدغام ونحاول أن نستخلص منه رموزاً توضح الشعر . وحيناً نقرأ البيت ونغض النظر عن الصور الجزئية المحدودة نجد أن الإدغام تعبير غني يدخل في علاقات متعددة بعيدة ، كذلك يقلل من أهمية (التماثل) الصوتي من حيث هو مصدر مباشر . البنية الإيقاعية التي يخلقها . توافق النبر والارتكاز في وقوعها على مقاطع طويلة (١١) مجهزة ، يدخل في تكوينها ويشكل عنصراً أساسياً فيها . التوتر الصوتي الذي يشيعه .

(١) عبد القاهر الجرجاني : المختار من دواوين المتنبي والبحري وأبي تمام / ٢٠٨ . .

الإدغام يبدو نشاطاً رمزياً يدخل في تكوين مسافات مختلفة ولكنها ، في وجدان المتنبي ، متقاربة بعضها من بعض ، توحى لذلك بغموض الإدغام وقوته . ومن الضروري أن نلاحظ ما بين هذا النشاط وإحساس المتنبي الأليم بالشباب الذي ذهب ولن يعود والماضي الذي لا يستطاع رده ، من تفاعل . ولهذا نجد أن التحليل الجمالي على الرغم من أنه قد يبدو مجافياً للدلالات المباشرة يدخل في مجال إدراكنا ويضيف إلى النشاط الخيالي الشعري أبعاداً جديدة . وأن أية قراءة جديدة لهذا البيت لا يمكن أن تطرح تماماً وجهة نظر التحليل الجمالي .

(١١)

أما «الإبدال» فانه يمدنا بأساس آخر لنتناول التحليل الجمالي الصوتي ونكتفي هنا بأن نشير إلى نشأة رموز - لا ألفاظ - جديدة ، وخلق إيقاعات معقدة في الشعر ، والتعبير عن المنابع اللاوعية للتكلمات اللغوية . ولا ريب أن هذا المنحى يجلو مبادئ هامة من مبادئ التشكل الصوتي ويوضح الأفكار الأساسية الكامنة وراء المدلول المباشر الظاهر للتركيب اللغوي . ومن ثم ينبغي أن تنال هذه الظاهرة عناية جمة . فالإبدال قد ينقل إلينا أكثر من معنى في بناء لغوي واحد . ومن المفروض أن تنطوي دلالاته الظاهرة على دلالة ثانية خافية ويصيح تشكله الصوتي أكثر غنى وتعقيداً . والمهم هو أن هذه الظاهرة الصوتية تحتل دائماً أكثر من معنى ، وأن تحليلها الجمالي يثري مفهوم التوتر في العمل الأدبي . ويصطبغ (التركيب) بصبغة التقاطعات المستمرة ويصيح نشاط السياق وتفاعل مواقفه الدائم يؤلف جزءاً أساسياً من حساسيتنا بفاعلية الإبدال أو نشاط المعنى .

لقد أكد الناقد القديم أن «الإبدال» ليس خلقاً أو إضافة حقيقية إلى المعنى . وإنما هو انعكاس ومن ثم جاء مدلوله - وفقاً لهذا الاتجاه - قريباً لا يشير إلى أبعد من شيء خارجي واحد . والمتأمل في موقعه من هذه الظاهرة يرى أثر فكرة الأساس الصوتي الذي تقوم عليه . ومن أجل ذلك يتحدث عن العلاقات المخرجية والوصفية التي تدخل في بناء الأصوات المتبادلة وتشكلها^(١) . ويعني بالأصوات التي يجذب بعضها إلى بعض أو يشرب بعضها صوت بعض عناية فائقة . وإن كان الأولى هنا أن نكون معنيين على الأخص بتأثير التحليل الجمالي الصوتي في عملية الإبدال وراء هذه العلاقات ومظاهرها الجزئية المحدودة . ويرى كذلك الإلحاح على الموقف القديم الذي يكتفي من عملية الإبدال

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ميكروفيلم ٢ ورقة / ٢٠٣ - ٢٠٩ ، ٢٣٧ - ٢٤٧ . وانظر جدول إبدال الأصوات المتجانسة والمتقاربة شكل (٤) ، (٥) .

بإقامة حرف مكان حرف مع الإبقاء على سائر أحرف الكلمة^(١) : كالألحاح على ابدال الهزة من الواو والياء والألف ، وابدال هذه الأصوات منها دون أن تستند إلى أساس صوتي في عملية إبدالها^(٢) والواقع أن التحليل الجمالي يرفض فكرة التبدلات الصوتية الموجهة ، وتكوين ألفاظ جديدة ، والمعنى البريء من فاعلية التركيب والسياق . ومثل هذا الرفض خلاق بأن يجعلنا نعيد النظر في تشكلات كثيرة من بناء اللغة والشعر معاً . وفي وسعنا أن نقول - بعبارة أوضح - إن التحليل الجمالي يثري التركيب والسياق ويلعب دوراً هاماً في تكيف نظرة خاصة للمعنى الأدبي وقيمه الفنية . ولكن من حقنا أن نعرف أن فكرة التحليل الجمالي - وفقاً للناقد القديم - قد تتعلق بالتبدلات الصوتية الموجهة . وها هنا نثس مشكلة معقدة هي الصلة بين جماليات الإبدال والدلالات المباشرة . والحقي أن التحليل الجمالي يبعد عن المعنى الظاهر والمدلول الموجه . وإذا كان الإبدال يخلق بعداً رمزياً أو منحى أدبياً فليس معنى ذلك أنه يصدر عن دلالاته المباشرة بطريقة أوتوماتيكية ، وليس من الضروري أن يكون نتيجة تلقائية من نتائج معانيه الظاهرة . الإبدال كظاهرة استيطيقية يتحرك حركة ذاتية خاصة به لا حركة خارجية تابعة لعلاقاته المخرجة والوصفية المحدودة . ومن أجل ذلك كان الكلام عن المعاني الظاهرة في معظم الأحيان هروباً من نشاط الإبدال وفاعليته الجمالية أو تسوية وهمية بين الإبدال ودلالاته المباشرة .

إن الإبدال كظاهرة استيطيقية يتحرر من الصور الجزئية المحدودة إلى حد أننا نرى أن هذه الصور في البناء الشعري ، بخاصة ، تهمل المعنى الكامن والتيار الداخلي للنشاط الشعري . ذلك أن الإبدال يستمد قوته وثرائه من مساق النشاط الشعري الذي يدخل في تكوينه لا من مساق العلاقات الخارجية عنه . ومادة الشعر لا توجد في خارج تشكله وتركيبه . وإنما تنبع من بناء الشعر ذاته وتنمو وفق منطقة الداخلي وتشكلاته الخاصة به لا منطق الدلالات الموجهة السابقة عليه . وكلما تعمقنا التركيب الشعري في ضوء الدلالات الموجهة بعدنا عن نشاطه الجمالي وفاعليته الذاتية^(٣) .

ومغزى ذلك كله أن فكرة التبدلات الصوتية ، أو بناء ألفاظ جديدة . متميزة من فاعلية الإبدال الجمالية . وأن من الممكن أن نشك في هذه المواقف أو نلغيها تماماً دون أن

(١) المصدر السابق : ورقة / ٢٣٧ وما بعدها . وقارن بأبي الطيب اللغوي : كتاب الإبدال : تحقيق

وشرح عز الدين التنوخي - المجمع العلمي العربي ، دمشق ١٩٦٠ المقدمة ص / ٩ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المصدر السابق ورقة / ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ .

(٣) (Selomont Fishman:Meaning Structure of Poetry P 453-458, Journal of Aesthetics and Art

criticism No.4 1954

تعرقنا عن تناول جديد للإبدال . فنحن لا نستطيع أن نتذوق مدلوله الوجداني ، ولا أن نحدد نشاطه الأدبي تحديداً مقنعاً بالرجوع إلى هذه المواقف . وبعبارة أدق إن فاعلية الإبدال الجمالية - كما قلنا - متميزة من طبيعته ، والنشاط الخاص الذي يخلقه لا يتعلق تعلقاً مباشراً بمعناه الظاهر ودلالته المحددة . ولنضرب مثلاً ما على ذلك . يقول ذو الرمة (من الطويل) :

<p>فيا مِيَّ هل يُجْزَى بُكَائِي بِمِثْلِهِ وَأَنِّي مَتَى أَشْرَفُ عَلَى الْجَانِبِ الَّذِي وَأَنْ لَا يَنْسِي يَامِيٍّ مِنْ دُونِ صَعْبَتِي وَأَنْ لَا يَنْأَلَ الرِّكْبُ تَهْوِيْمَ وَقْعَةٍ وَأَنْ تَكُنْ مِيٍّ حَالٍ بَيْنِي وَبَيْنَهَا فَقَدْ طَالَ مَا رَجَيْتُ مِيًّا وَشَاقَنِي فَقَدْ أَوْرَثَنِي مِيٍّ مِثْلَ الَّذِي بِهِ</p>	<p>مِرَاراً وَأَنْفَاسِي إِلَيْكَ الزَّوَاغِرُ بِهِ أُنْتُ مِنْ بَيْنِ الْجَوَانِبِ نَاطِرُ لَكَ الدَّهْرُ مِنْ أَحْدُوَّةِ النَّفْسِ ذَاكِرُ مِنَ اللَّيْلِ إِلَّا اعْتَادَنِي مِنْكَ زَاثِرُ تَشَائِي النَّوَى وَالْعَادِيَاتُ الشَّوَاغِرُ رَسِيْسُ الْهَوَى مِنْهُ دَخِيلٌ وَظَاهِرُ هَوَى غَرَبَةٍ دَائِي لَهُ الْقَيْدُ قَاصِرُ</p>
--	---

هنا نجد «الإبدال» يتناول تناولاً سطحياً . وغاية ما يقال فيه هو ان (الهمزة) أبدلت من الياء في كلمة (بكائي) ومن الواو في (زائر) . وان (الألف) أبدلت من (الواو) في الكلمات التالية (ينال ، اعتادني ، حال ، طال ، شاقني) . ويمكن أن تمثل لذلك على النحو التالي :

ي × ء = ء . مجهور معتدل لين - مجهور شديد : فقدت الياء اعتدالها ولينها وخرجها

و × ء = ء . مجهور معتدل لين - مجهور شديد؛ فقدت الواو اعتدالها ولينها وخرجها .

و × ا = ا . مجهور معتدل لين - مجهور معتدل لين . فقدت الواو وخرجها

فقط^(١) .

وكانه لا شيء أتم من ذلك . وكأن هذه الدلالات المباشرة هي التي تحدد النشاط الشعري وتوجهه . وكأننا لا نتطلع إلى ما يحمله هذا النشاط من تيارات داخلية وإمكانات متعددة .

ومن الممكن هنا أن يقال إن الإبدال يتجه بنا إلى فاعلية الشعر ، وإلى داخل نفس ذي الرمة المليئة بالهموم والأحزان . ولو نظرنا إلى الإبدال وأغفلنا دلالاته الموجهة لوسعنا أن نلاحظ - مثلاً - التشكل المقطعي والإيقاعي الذي يخلق هذا النشاط . حيث يتكون

(١) انظر عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ / ميكرو فيلم ، ورقة / ٢٣٨ وما بعدها . وقارن بجداول التشكلات الصوتية

(شكل ١) .

لدينا ، في كل كلمة من الكلمات التي تبدل فيها الألف من الواو ، مقطع طويل ممدود يحمل الارتكاز (١١) بدلا من مقطعين قصيرين بسيطين (ب ب) فكان توافق الإيقاع هنا انما نشأ من (الإبدال) . وأما إبدال الهمزة من الياء والواو في كلمتي (بكائي - زائر) فإنه يخلص البنية الإيقاعية من هذا التابع الحركي الثقيل (āwi, āyi) ويخلق تشكلاً مقطعياً خاصاً يجعلنا نقرأ في الإيقاع أكثر من قضية واحدة . حقا إننا لا نرى هذه البنية الإيقاعية في ظل افكارنا السابقة عن الإبدال . فنحن نشغف بهذا المنحى بالدلالات القريبة الموجهة . أما هذا التشكل الإيقاعي فيتضمن - في حقيقته - تعالياً على المواقف الاشارية المزعومة . ومن ثم قلنا إن الإبدال يجب ان يتناول بوصفه معرفة جمالية للمساق الذي يدخل في تكوينه .

إن ذا الرمة يسعى إلى الإبدال في تشكّل إيقاعي معقد . قد يكون هذا في الوحدة الإيقاعية (ب - -) أو تلك (ب - - -) . وقد يخلق تشكلاً إيقاعياً مختلفاً (ب - ب) ، (ب - ب -) . وقد يرتبط بطول المقطع (-) أو بقصره (ب) . ولماذا نلجّ على هذا التشكل الإيقاعي أو نقتصر على بنية منه دون أخرى إلا إذا كنا نريد أن نحقق بعض التيارات البعيدة عن نشاط الإبدال . إن العناية بفكرة التبدلات الموجهة جعلتنا لا نتطلع إلى أكثر من بعد واحد . ولكن الولاء للبنية الإيقاعية نفسها يمكننا من أن نلتمس مع الإبدال غيره . في قراءة ثانية متحررة من البحث عن المواقف الإشارية القرينة نستطيع أن نرى كيف بكى ذو الرمة (مئة) وعاشت في أعماقه وحيّاً وهاماً متجدّداً ، وكيف أعاد فهم هذه الصورة . جعل ذو الرمة (الإبدال) رمزاً إيقاعياً يسكب فيه نفسه الرقيقة ويدوب به روحه المرفهة . حتى لكان ذا الرمة لم يعد محتاجاً إلى مئة . فمئة هي هذا النشاط اللغوي أو التشكل الإيقاعي . ومن ثم أضيف إلى التشكل الإيقاعي ، بطريقة لا شعورية ، صفة المحبوبة التي يمكن أن تتراءى ملاعها في عقل قارئ مدقق للتشكيل الشعري وبنائه الإيقاعي .

(١٢)

ولعل القارئ بعد هذه الملاحظات اليسيرة عن المعنى الصوتي يستطيع أن يعطي التشكيل الصوتي حق خلق قوانينه الخاصة في العبارة . وهي قوانين الإبداع والتغير المستمر . ويجب أن نعتبره خلقاً استاطيقياً من صنع النشاط الخيالي الشعري . ويبدو هذا الحكم مناسباً حينما نعني - خاصة - بالعلاقة بين هذا التشكيل وبين الإيقاع . ومن الواضح أن البناء الصوتي يشكل الإيقاع ويمكننا من ادراك الخلق المستمر والامكانات اللانهاية التي يحتاج إليها الشعر . كذلك الإيقاع قد يعطي المدلولات التي لا يمكن أن

تعزي بشكل مباشر بسيط الى مكون صوتي معين ، أو وحدات صوتية مضمومة بطريقة آلية ، ويخرج ما في هذا البناء من مفارقات تساعد على النهوض بأعباء الإيقاع والمعنى . وبهذا المنحى نفترض التفاعل المستمر بين البناء الصوتي ونشاط الإيقاع أو المعنى^(١) . فالبناء الصوتي له قوى الإيقاع وفاعليته . وليس هو ، كما يقول النقاد المتقدمون مجرد دلالة موجهة تعين على التفكير فحسب . بل له على العكس من ذلك قوة غامضة ومطالب كثيرة متنوعة . فالباحث يحتاج الى أن يخرج على المدلول الوجه والمعنى الجزئي الثابت . ويحتاج الى أن يتصور أن النشاط الصوتي الشعري ذو صفة معقدة ، وأنه مبني على غير نظام النثر ومركب من عناصر متقاطعة وأن العناصر الاشارية - في نفسها - ربما لا تكون وثيقة الصلة ببعض نشاط الإيقاع الأدبي . وأنها ينبغي أن توضع دائماً في حالة أقرب الى الكمون والغموض^(٢) .

فاعلية التشكيل الصوتي هي قدرته على خلق إيقاعات متنوعة . ونشاط الإيقاع هو نشاط التشكيل الذي يدخل في تكوينه . ولكن فكرة المعنى السابق والدلالة الموجهة التي تتمثل في التفرقة بين عدة وجوه نسميها الأصوات الساكنة (الصامتة) والمتحركة ، والمجهورة والمهموسة والشديدة والرخوة والمعتدلة عبثت بتفكيرنا كثيراً وأصبحت ننسى أن نشاط الأصوات بنية إيقاعية واحدة . إننا في كل حالة نواجه إيقاعاً . ويجب أن نجعل الكلام عن البناء الصوتي دقيقاً دالاً على حساسية خاصة ، وأن نهدف الى التخلص من الاعتقاد الخاطي بأننا نواجه مرة أصواتاً مجهورة أو مهموسة ؛ ومرة أصواتاً صامتة أو متحركة ومرة إدغاماً وإبدالاً وأخرى إيقاعاً . نعم إن الإيقاع بنية معقدة متعددة المظاهر^(٣) ، ولكن فكرة الإيقاع هي لأنها قلب البناء الصوتي أو لباب المعنى . وكلما أمعنا في هذه المسألة بدا لنا أن البناء الصوتي يخلق جملة مواقف ليس لها من قبل التعبير وجود ، وأن حيوية هذا البناء والإيقاع تتعانقان وتنمي إحداها الأخرى . وبدا لنا - أيضاً - أن موقف النقاد من جماليات التشكيل الصوتي ، وبخاصة في الشعر - غير مقنع على أقل تقدير . ولا بأس هنا أن نستوقف القارئ عند قول المجنون (من الطويل) :

فلو زُرْتُ بيتَ الله ثم رأيتها
بأبوابه حيثُ استجارت حَمَامُها
لمستُ ثيابي - إنْ قدرتُ - ثيابها
ولم ينهني عن مسهنِّ حرامها

(1) T. S. Eliot: Points of view P. 55

(2) I. A. Richards: Coleridge on Imagination p. 119- 127.

(3) George Whalley : Poetic Process . P . 203

ولو شهيدتني حين تحضر منيتي
 كذلك ما كان المحبون قبلنا
 إذا مات موتها تزاور هامها
 فياليتنا نحيا جميعاً وإن نمت
 تجاور في الهلكي عظامي عظامها

نقول إن التشكيل الصوتي هو هذه الأصوات المجهورة والمهموسة والممدودة والساكنة . أو هو هذه العلاقات المخرجية والوصفية وتبدلاتها الإشارية الناتجة عن «إدغام» أو توترها ، وإبدال أو حذف أو قلب أو إشباع هناك . أليس لكل مكون صوتي معنى سابق وموقف واحد ؟ مثل هذا الاهتمام لا يفيدنا حقاً في فهم النشاط الجمالي الصوتي . ولا يوضح أعماق شعر (المجنون) . المعاني المشتقة من خارج التشكيل الشعري ينبغي أن نبهت داخل البناء الإيقاعي الذي نتعلق به عن بذور هدمها أو التقليل من شأنها . والآن نسرف - هل أقل تقدير - في الاعتماد عليها . وأن نلتمس في ثناياها بعض العناصر الكامنة التي تعطيها شكلاً خاصاً أو تؤدي بها إلى غيرها .

ولا أظن أن التحليل الاستطائقي أو إحياء البناء الصوتي هو أن تذكر صفات محددة وتربط الارتكاز والإيقاع والقافية والتشكل المقطعي بدلالات موجهة ثابتة . ولا أظن هذا البناء وحدات متميزة من المعنى . وأعتقد أنه من الغلو أن نقول أن الإحساس بالنشاط الصوتي لا يتغير ولا ينمو أبداً . ولست أفهم كيف يبني التحليل الجمالي الصوتي على هذه المواقف ، أو كيف يتذوق بمعزل عن قلق المعنى وتوتره وتقاطعاته المستمرة .

وحينما نقرأ الأبيات نجد النشاط الشعري يدخل تعديلاً على مارسب في أذهاننا من «الصفات المحددة» ، ويكشف سعة المدلولات التي ترتبط بكثير من تشكيلاته الصوتية ، وبنيتها الإيقاعية . إننا لا ننكر أن هذه الصفات المحددة قد تفيد دارس البناء الإيقاعي . قد تبصره بمعناه السطحي ، وقد يؤول هذه الصفات تأويلاً حسناً من أجل خدمة الشكل الإيقاعي الذي يعنيه . وقد يكون هناك ما نسميه باسم الجهر والهمس والمد والإدغام والإبدال ، ولكن هذه الصفات في دلالتها الموجهة التي نقدمها عن البناء الصوتي خليقة بالشك . ونحن نعني بالبناء الصوتي من أجل اتجاهات أغنى وأبعد وأشمل من المواقف الجزئية ، والمعاني الثابتة التي يولع بها الباحث القديم . وسواء أكانت التشكلات الصوتية محتاجة إلى هذه الدلالات الموجهة أم مستغنية بنفسها تماماً ، فإن إمكانياتها كنشاط إيقاعي ينبغي أن تدرك بمعزل كاف عن هذه الصفات والمواقف .

لقد أراد (قيس) - من خلال التشكيل الصوتي الخاص الذي ألح عليه - أن يعيد الاتصال بالحببية المفقودة (لا الحببية الشخصية) ، وأن يستريح من الشعور بالغربة في هذه الحياة . فموقف (قيس) هو موقف الطريد الذي لا حبيبة له . ويظهر أنه يقتفي ، في الارتكاز والقافية المتكررة واختلاف الإيقاع ، مطلباً عزيزاً لا يكاد يحققه . إن ثمة توافقاً ملحوظاً ، في النبر والارتكاز (١١) في البيتين الأولين حين يقول الشاعر (واستجارت) و (لمست) . واعتقد أن هذا التوافق لا يمكن أن يتضح بطريقة مقنعة ما دمنا مشدودين إلى التشكلات الصوتية في حدودها الأولية (كالقول بإبدال الألف من الياء في كلمة - استجارت - وإدغام المثلثين في كلمة - لمست -) ودلالاتها الموجهة . هذا التوافق لا ينفصل تماماً عن فكرة الاتصال (بليلى) أو بتعبير أدق قليلاً عن مشكلة البحث عن عناصر الحياة . وما يهم قيس هو أن جذور الحياة عميقة . وأن يعاود الاتصال بهذه الحياة وسط تشكلات إيقاعية غامضة . ولكن الفروق بين هذه التشكلات المختلفة المبهمة وطابعها الخلاق أو فاعليتها المتجددة تخدم الباحث عن حقيقة الصلة بينهما . ولا بد من نشاط لغوي (معقد) ، وتشكل صوتي (غامض) من أجل الاتصال بالحببية المفقودة ومودة هجرها وإلفة اغترابها . وإذا حاولت أن تقر العلاقة بين البناء الصوتي والإيقاع وجدت فرقاً واضحاً في الإيقاع بين الأبيات التي وردت فيها فعولن قبل الضرب مقبوضة (ب - ب) والأبيات التي وردت فيها سائلة من الزحاف (ب - -) . وهذا الفرق - فيما نتوهم - إنما نشأ من الاختلاف بين حروف المد والحروف الساكنة أو بتعبير أدق قليلاً من الزمن الذي يشغله كل منهما في تشكيله المقطعي . ومشكلة التركيب المقطعي تعني خلق أنواع من الإيقاعات المختلفة فوق الوزن العروضي الثابت قد لا الاختلاف؟ أثراً في تنويع الإيقاع من تنافر النبر والارتكاز^(١) . ولكن ماذا يعني هذا الاختلاف . أهو بعيد عن مودة (قيس) لوحشته وأيناسه بها ؟ وبعبارة أخرى هل يخلو الإيقاع من الهمم والخوف ؟ كل شيء هنا يغرينا بأن نفكر فيما يشبه التناقضات الحادة التي تنطوي عليها البنية الإيقاعية . ويقف (قيس) منها موقف الغريب الذي يجد كل صوت سواه وحشة وعدم . لست أرى فرقاً بين اختلاف الإيقاع وخوف (قيس) من البلى والفناء . ذلك أن البناء الإيقاعي هنا لا يخلو من احساس الشاعر بالنفي واصراره على أن يظل منفرداً يعاني على الدوام تجربة العزلة والاعتراب الأبدي . الخوف من الذبول والجفاف رابض في قلب هذا التشكل

(١) يتنافر النبر والارتكاز في البيتين الأولين في ثمانية مواضع ، ويتوافقان في أربعة . ثم يعودان في البيت الثالث فيتنافران في سبعة مواضع ويتوافقان في خمسة . وفي البيتين الأخيرين يشتد التنافر دفعة واحدة حيث يتنافران في البيت الرابع تنافراً تاماً . ثم يعودان في البيت الأخير فيتنافران في عشرة مواضع ويتوافقان في موضعين فقط .

الإيقاعي الذي يرتد بالشاعر - أنا - إلى وعيه الباطن . ويخيل إليه - أحياناً أخرى - أنه يقربه من حبيبته المفقودة أو يعيدها إليه ^(١) . ولا أشك في أن (القافية) هنا تدخل في بناء الإيقاع وتلون استجابتنا له . اذ تشكل - دائماً - من مقطعين طويلين ممدودين يحملان الارتكاز . يتوسطهما مقطع قصير مجهور يقع عليه النبر (١×١) ولا أشك - أيضاً - في أن تكرر هذه القافية ليس إلا محاولة بعد محاولة للتعرف على الحبيبة المفقودة والاتصال بها . ذلك المبدأ الذي يقرأ الشاعر صورته في الطير أو الحمام التي عاذت بالحرم بحثاً عن أمنها وحريتها . ويختلط به برهة من الزمان ثم يختفي . ويقف أمام مخيلته مؤناً من الوحشة ، ويضفي عليه في هجير العزلة والشعور بالضيق صفة القوة السحرية لعله يتذوق سر هذه الحبيبة المفقودة أو يظفر لنفسه بمكان يقربه منها . البناء الصوتي - إذن - ليس حركة مباشرة أو خطأً مستقيماً لا يعوقه عائق دون بلوغ هدف معين . البناء الصوتي ينهض بأعباء المعنى والإيقاع ، وينفذ إلى ما وراء المستويات الواعية للتفكير والشعور ، ويعبر ، من خلال التنوع الجمل الذي يتمتع به ، عن نقط التقاء علاقات متبادلة بين عناصر التعبير . إن التشكيل الصوتي حركة الإيقاع والمعنى . وتفاعلات الإيقاع والمعاني تتداخل مع تفاعلات هذا التشكيل . فإذا كان هناك مدلول ما فقد تغير حيناً تقدم الشاعر في عملية تكوين الإيقاع أو لنقل في كشف المعنى ^(٢) .

(١) وهو ما ذهب إليه ريتشاردز في تعريفه للإيقاع كما أشرنا من أنه هذا النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحددها تتابع المقاطع (P. Practical. P. 137) . والإيقاع وفقاً لهذا التعريف لا يعد شيئاً ذاتياً في الكلام ، بل : نشاطاً نفسياً لدى المتلقي . مؤدى ذلك أن الإيقاع ليس شيئاً في طبيعة الأصوات نفسها وإن نسبناه إليها إنما هو في الواقع دايقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك لأصوات الكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعور

انظر : I. A. Richards: 'Practical criticism', P. 217

(٢) يرى جيروم ستولنيتز : أن العملية الخلافة تتضمن ضرورياً من المراجعة والتجريب وتتبع قيادات جديدة تومي بها اللغة وما إليها ، فإذا كان هناك مقصد ما فقد تغير حيناً تقدم الشاعر في عملية البناء راجع :

Jerome Stolnitz : Aesthetics and The Philosophy of criticism. P. 479

الفصل الثاني

التشكيل الصرفي وأثره في مفهوم المعنى

وحديث التشكيل الصرفي قديم في اللغة العربية . ولكن عبد القاهر قد أعطاه سمة تمتاز بالوضوح والتحدد والقدرة على التحليل والتفصيل . ولهذا حسن أن نبدأ بتشخيص قوله وأن نعقب عليه بالأصول التي تتصل به . ولن نقصر الكلام في كيفية تناول عبد القاهر لهذا التشكيل وتتبع الخصائص التي يقوم عليها ، أو في توضيح بعض الملامح المميزة له من خلال هذا الموقف الذي أسهم في توضيحه غير واحد من النقاد واللغويين والنحاة ، بل النية أن ننظر في جماليات هذا التشكيل وأن ندل بوجه ما على الطريقة التي يعالج بها فيكتمل في موقفنا نقد وتوجيه .

وأول ملاحظة أن حديث التشكيل الصرفي متفرق في مواطن متقاربة ومتباعدة من (المقتصد) و(الجميل) شأنه في ذلك شأن الحديث عن التشكيل الصوتي والتشكيل النحوي والتشكيل البلاغي . ولهذا ينبغي أن تواجه مشكلة البناء الصرفي عند عبد القاهر بصبر أكبر . لعلنا نستطيع بعد ذلك أن نرسم صورة دقيقة له وأن نتبع نشاطه الأدبي وأثره في جماليات اللغة والشعر .

(١)

لدينا (الاسم) الذي يختص - من حيث المبنى والمعنى - بسمايات يمكن تلخيصها على النحو التالي :

(١) من حيث الصورة الإعرابية :

تختص الأسماء بقبول الجر لفظاً تشاركها في ذلك الصفات لإفادة علاقة النسبة . أما الأفعال والأدوات فلا تقبل شيئاً من ذلك . وإنما تختص الأفعال بالجرم . وتتميز الأدوات بأنها غير مستحقة للإعراب بوجه^(١) . وأما الضمائر والظروف فلا تقبل الجر لفظاً وإنما نقبله محلاً فقط لأنها كلها مبنيات لا تظهر عليها الحركات وإنما تنسب إلى محلها الإعرابي^(٢) .

(٢) من حيث الصيغة الخاصة :

للاسم صيغ خاصة يصبح أن تكون أساساً للفرقة بينه وبين عناصر التشكيل الصرفي الأخرى . وقد حاول عبد القاهر تحديد صيغ الأسماء الثلاثية التي تعل لمشايتها الفعل في الوزن^(١) وصيغ المصادر واسم المرة والهيئة^(٢) ، وصيغ اسم الزمان

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢٤/١ ، ٧٠/٤٥ والجميل ١١ /

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٦٢/١ ، ٦٤ ، ٨٨ - ٩٠ .

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ميكرو فيلم ، ورقة : ٢٧٥ - ٢٧٦ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ميكرو فيلم ورقة / ٢٠١ - ٢٠٣ .

وللمكان^(١) ، وصيغ الأسماء المعدولة^(٢) ، وصيغ الاسم المؤنث الزائد على الثلاثي^(٣) وانتهى من ذلك إلى أن أقسام الصيغة في الاسم ثلاثة^(٤) : الثلاثي : وصيغه متعددة نحو : فَعَلَ ، فَعِلَ ، فَعُلَ . . . والرباعي : وهو على خمسة فَعَلَّلَ ، فَعَلَّلَ ، فَعْلَلَّ ، فَعْلَلَّ ، فَعْلَلَّ : وأما الخمسة : فعلى أربعة أمثلة فَعَلَّلَ ، فَعْلَلَّ ، فَعْلَلَّ ، فَعْلَلَّ .
(٣) من حيث قابلية الدخول في جدول^(٥) :

تختص الأسماء بالدخول في الجدول الالصاق^(٦) ، فلا تقبل الدخول في الجدول التصريفي كالصفات^(٧) ، ولا الأسنادي كالأفعال^(٨) ، ما عدا المصادر والميميات التي تشارك الصفات في قبولها الدخول في الجدول التصريفي باعتبار أن مادتها تمتد إلى صيغ اشتقاقية أخرى^(٩) .

(٤) من حيث اتصاله باللواحق وعدمه :

تختص الأسماء بضرب خاص من اللواحق والواحق : كالألف واللام ، والتنوين . وضماائر الجر ، وعلامتي التشية والجمع . وتاء التأنيث . وباء النسبة . وهذه اللواحق واللواحق تؤدي داخل تشكيلها أو بنائها اللغوي معاني صرفية متميزة : فـ (أل) تفيد العهد أو الجنس^(١٠) . والتنوين يفيد التمكين أو الفصل بين ما ينصرف وما

(١) عبد القاهر الجرجاني : التصريف / ميكرو فيلم ، ورقة / ١٠ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد / ١ / ٩٠٢ ، ٩٤٤ وما بعدها .

(٣) المصدر السابق / ١ / ٩٢٧ وما بعدها .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد / ٢ / ميكرو فيلم ، ورقة : ٢٠٩ - ٢١٢ -

(٥) الجداول ثلاثة أنواع .

أ - جدول الصاق : يقتصر على معرفة ما يلحق بالكلمة من الصدور والاحشاء والاعجاز ذات المعنى الصرفي .

ب - جدول تصريفي : يقتصر على معرفة الصيغ الاشتقاقية للمادة .

ج - جدول اسناد : ويقتصر على اسناد الأفعال إلى الضماائر (راجع في ذلك : عبد القاهر الجرجاني : التصريف

/ ١ - ١٠ / وتمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٣ / ص / ٩٢ -

. ٩٣

(٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد : ٦ / ٨ -

(٧) عبد القاهر الجرجاني : التصريف ورقة / ١ ، ٧ ، ٨ .

(٨) المصدر السابق ورقة / ٥ ، ٦ ، ٩ ، وانظر : المقتصد / ١ / ١٧ ، ١٨ ، ٥٦ ، ٦٩ ، ٧٤ . والمقتصد / ٢ / ورقة /

. ٢١١

(٩) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد / ١ / ٤٨ ، ٥٢٨ ، ٥٢٩ . والمقتصد / ٢ / ورقة ٢٠١ - ٢٠٢ . والتصريف ورقة /

. ١٠ ، ٨

(١٠) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد / ١ / ٤٧٥ ، ٨٥٦ - ٨٥٧ ، والدلائل / ١٥١ .

لا ينصرف^(١) . ولواحق الثنية والجمع تساق لبيان العدد ، أو للمطابقة في التركيب اللغوي واختلفه وبناء بعضه على بعض^(٢) . وتاء التأنيث لبيان النوع^(٣) . والإضافة معها لا تكون إلا محضة . وهي تأتي لبيان معنى صرفي كالتكلم أو الخطاب أو الغيبة^(٤) . وياء النسبة لتحويل الاسم من مبني الأسماء إلى مبني الصفات^(٥) .

(٥) من حيث التضاف :

تتضاف الأسماء مع أدوات النداء^(٦) وواو المعية^(٧) و(إلا) في الاستثناء^(٨) ، وواو القسم^(٩) . ومن تضافها أيضاً وقوعها - دون غيرها من أقسام الكلام - مضافاً^(١٠) . وافتقار المبهات منها إلى ضميمة الإضافة أو التمييز أو الوصف^(١١) . أما الصفات المضافات وإن كانت تشارك الأسماء في بعض تضافها فإنها تتميز عنها في أن الإضافة مع الصفات لا تكون إلا لفظية^(١٢) ، وأن الضمائر لا تقع مضافاً وإنما تقع موقع المضاف إليه فقط^(١٣) . وأن النداء معها لا يكون إلا على تقدير مخاطب^(١٤) أو مضاف إليه^(١٥) . أما الصفات بعد النداء فتكون - إذا قصد بها الإبهام والشيوع كقولك : يا ضارباً - على تقدير موصوف محذوف باعتبارها لا تكون إلا تابعة ، أو تكون عاملة في الثاني ومتخصصة به أو أن الثاني لا يكون إلا من تمامها ومتصلاً بها كقولك : يا ضارباً رجلاً وياخيراً من زيد^(١٦) .

- (٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٨ / ١ ، ١٢ .
- (٢) المصدر السابق ١ / ١٢٣ - ١٤٩ ، والجمل ٧ / .
- (٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٩١٢ ، ٩٢٣ ، ٩٢٧ .
- (٤) المصدر السابق ١ / ٨١١ - ٨١٢ ، ٨٢١ . والمقتصد ٢ / ورقة ٥٣ .
- (٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٢٠٥ ، ٨٤٤ ، ٢ / ورقة ٥٥ ، ٥٦ .
- (٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٣٣ ، ٦٨٧ ، والجمل ٢١ / .
- (٧) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٦٠٣ - ٦٠٤ ، والجمل ٢٠ / .
- (٨) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٦٣٣ وما بعدها والجمل ٢٠ / .
- (٩) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٨٠١ وما بعدها .
- (١٠) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٨٠٩ وما بعدها والجمل ٥ / ، ٣٠ ، ٣١ .
- (١١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٦٣٣ وما بعدها ، ٦٥٧ / ٦٥٨ / ٨١٩ ، ٨٢٠ .
- (١٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٤٦٢ ، ٨٢٢ - ٨٢٣ .
- (١٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٨١٢ ، ٨٥٧ ، والمقتصد ٢ / ورقة ٥٢ .
- (١٤) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٦٨٧ - ٦٨٨ ، ٦٩٦ .
- (١٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ / ورقة ٢١ - ٢٣ .
- (١٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ١٩١ ، ٢٠٣ ، ٧١٧ - ٧١٨ .

٦) من حيث المعنى :

يتميز الجانب الدلالي في الاسم في أنه يمكن أن يجد أو يعرف عن طريق المعجم وذلك باعتباره يوضع على شيء ويكون دالاً على معنى في نفسه^(٣) . أما الصفة فلا تدل على مسمى وإنما تدل على حدث وصفة أي على موصوف بالحدث^(٤) . وأما الضمير فلا يدل على مسمى وإنما يعبر عن مطلق حاضر أو غائب بواسطة قرائن يتضام معها ويفتقر إليها^(٥) .

٧) من حيث الدلالة على الحدث :

تدل المصادر والأفعال والصفات على الحدث لكن دلالة كل منها تختلف عن دلالة الآخر . فالمصادر تدل على الأحداث إلا أن الزمان لا يستفاد منها . ومن هنا كانت صلتها بالحدث صلة الاسم بالمسمى^(٦) . أما الفعل فيدل على حدث وزمان معاً . أي أن دلالة على الحدث دلالة «اقتران» بزمن^(٧) . أما صلة الصفة بالحدث فهي كما ذكرنا من قبيل دلالة الموصوف على الحدث لا الحدث نفسه^(٨) .

٨) من حيث الدلالة على الزمن :

تتميز الاسماء في أن الزمن ليس جزءاً من معناها أو هي لا تدل عليه^(٩) ، ماعدا المصادر عند ما تدخل في علاقات سياقية كالإسناد والتعدية فتتضمن معنى الزمن بحسب

- (١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢٠٢/١ .
- (٢) المصدر السابق ٢٠٣/١ .
- (٣) المصدر السابق ٦٩٦/١ - ٧٠٢ ، ١٠٩٦ .
- (٤) المصدر السابق ١٦/١٢ ، ٥٢٧ .
- (٥) المصدر السابق ٤٩/١ ، ٩٣ .
- (٦) المصدر السابق ٢٠٣/١ .
- (٧) المصدر السابق ١٢/١ ، ٤٩ ، ٩٣ .
- (٨) المصدر السابق ١٨٤/١ - ١٨٥ ، ١ ، ٥ وما بعدها .
- (٩) المصدر السابق ٤٥١/١ .
- (١٠) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١٩/١ ، ٢٠ ، ٤٩ ، والجمل / ٥ .
- (١١) المصدر السابق ٣/١ ، ٤ ، ٢٧٠ - ٢٧١ .
- (١٢) المقتصد ١٥٦/١ ، ٢٧٠ - ٢٧١ ، ٢٨٩ .
- (١٣) المصدر السابق ١٨٤/١ - ١٨٥ و ٥٠١ وما بعدها والجمل / ٢٨ .
- (١٤) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ٢٠٢/١ - ٢٠٤ ، ٤٥٤ .
- (١٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٣/١ ، ٤ ، ١٤ ، ٢٧٠ ، ٢٧٣ .
- (١٦) المصدر السابق ٤٥١/١ ، ٤٥٨ ، ٤٧٤ ، ٤٦٥ ، ٤٨٣ - ٤٨٥ .

قرائن السياق وعلاقاته أي أن دلالة المصدر على الزمن إنما هي وظيفة السياق لا المصدر نفسه^(١). أما الصفات فإنها تقبل معنى الزمن النحوي فيفهم معها من علاقات السياق^(٢). أما الأفعال فتتميز بأنها تدل على الأزمنة الثلاثة من شكل صيغتها المفردة خارج السياق وبمعزل عن علاقاته وقرائنه^(٣).

٩) من حيث التعليق :

تقع الأسماء موقع المسند إليه^(٤) فتأتي مبتدأً وفاعلاً ونائبَ فاعل^(٥). ماعدا المصادر التي تقع موقع المسند وبذلك عندما تشرب معنى الزمن النحوي فتكون بمنزلة الأفعال وتؤدي وظيفتها في العمل أو التعليق^(٦). وكما تعبر الأسماء عن علاقة الإسناد فإنها تعبر عن العلاقات النحوية الأخرى كالتعديدية والمعية والتفسير والإخراج والمخالفة والنسبة والتبعية... الخ. أما الصفات وإن كانت تشارك الأسماء في هذه العلاقات النحوية فإنها تتميز عنها بأنها تدخل على الفعل في العمل فتقع بذلك موقع المسند في التعليق وتتطلب مسنداً إليه أو منصوباً أو قد تتضام مع موصوفها^(٧). أما الأفعال فإنها تقوم بدور المسند دون دور المسند إليه^(٨).

- ٢ -

وهناك إلى جانب (الاسم) مبنى آخر هو (الصفة). وأعني بذلك : صفة الفاعل ، والمفعول ، والصفة المشبهة ، وصفة المبالغة ، والتفضيل^(٩). وهذه الصفات تتميز بخصائص أهمها :

١) من حيث الصورة الإعرابية :

الصفات كالأسماء. أصلها الأعراب وأصل الحروف والأدوات ، والأفعال

(١) المصدر السابق ١/ ١٨٤ - ١٨٥ ، ١ ، ٥ ، وما بعدها .

(٢) المصدر السابق ١/ ٤٥٩ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني المقتصد ١/ ١٩ ، ٢٠ ، ٤٩ ، والجمل / ٥ .

(٤) المصدر السابق ١/ ٣ ، ٤ ، ٢٧٠ - ٢٧١ .

(٥) المقتصد ١/ ١٥٦ ، ٢٧٠ - ٢٧١ ، ٢٨٩ .

(٦) المصدر السابق ١/ ١٨٤ - ١٨٥ و ٥٠١ وما بعدها والجمل / ٢٨ .

(٧) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٠٢ - ٢٠٤ ، ٤٥٤ .

(٨) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٣ ، ٤ ، ١٤ ، ٢٧٠ ، ٢٧٣ .

(٩) المصدر السابق ١/ ٤٥٩ ، ٤٥٨ ، ٤٧٤ ، ٤٦٥ ، ٤٨٣ - ٤٨٥ .

البناء . لأن فيها معاني توجب الاختلال كالفاعلية والمفعولية والإضافة . وليس كذلك الأفعال والأدوات لأنها تدل بصيغها على معانيها ^(١) . وكما أنه لا يمكن تعرية الصفات من الإعراب الذي يكون للأسماء فإنه لا يمكن تعريتها من التنوين المخصص بالاسم ^(٢) . كما أنها تأتي ما ياباه الاسم من الجزم والإسكان ^(٣) في غير الوقف ^(٤) .

(٢) من حيث الصيغة :

لعل أهم ما يميز الصفات عن الأسماء هو أن مادتها الاشتقاقية تمتد إلى صيغ فعلية ووصفية أخرى . وهذه السمة تقربها - مبنى - من طابع الأفعال فتتبع مثلها إلى أصول اشتقاقية وتتصل أسبابها بصيغ أخرى ، أو تنصرف إلى صيغ غير صيغها . على عكس صيغ الأسماء التي لا تجرد تحت صيغها أفعالاً . أو أن مادتها لا تقبل العلاقات الاشتقاقية فيما بينها . ^(٥)

(٣) من حيث الجدول :

تشارك الصفات الأسماء في قبولها التنوين وال وغيرها من المواضع ^(٦) . ولكنها تتميز عنها - كما أشرنا - في أن مادتها الاشتقاقية تمتد إلى صيغ أخرى كالضارع والأمر والمصدر وصيغة المفعول والمبالغة ^(٧) وهذا يعني أن الصفات تقبل الدخول في الجدول الإلصاقى والجدول التصريفي على عكس الأسماء التي لا تقبل الدخول في الجدول الإلصاقى كما سبق أن بينا ^(٨) . وإذا علمنا أن الفعل يقبل الدخول في الجدول الإلصاقى بالإضافة إلى قبوله الدخول في الجدول التصريفي والإلصاقى ^(٩) أمكننا معرفة الفروق بين الاسم والصفة والفعل من حيث الجدول . أو بيان الملامح المميزة لكل منها من هذا المنحى .

(١) المصدر السابق ٤٥/١ .

(٢) المصدر السابق ١٩٠/١ .

(٣) المصدر السابق ٤٤/١ .

(٤) المصدر السابق م/ ورقة ١٧ وما بعدها

(٥) المصدر السابق ١/ ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٨٢٤ والتصريف ورقة ٧ - ١٠ .

(٦) المصدر السابق ١/ ٤٦٢ ، ٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ١٠٨٨ .

(٧) عبد القاهر الجرجاني : التصريف ورقة ١ ، ٧ - ١٠ .

(٨) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٥ ، ٦ ، ١٢٣ .

(٩) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٥٦ ، ١١٨ ، ٢١٠ .

٤) الالتصاق :

سبق أن ذكرنا أن الصفات تقبل اللواحق واللواحق التي تقبلها الأسماء . لكنها تختلف عنها في دلالاتها ومعانيها (فأل) مع الأسماء لتحريف العهد أو الجنس ومع الصفات بمنزلة ضمير الموصول «الذي» ^(١) والتنوين في الاسم للتمكين أو للفصل بين ما ينصرف وما لا ينصرف وفي الصفات يكون لسلب الصلة والإضافة وبعبارة أدق قليلاً لتخصيص الصفة للدخول في علاقات سياقية كالإسناد والتعديدية ^(٢) . والإضافة إلى ضماير الجر في الأسماء محضة وفي الصفات لا تكون إلا لفظية لأنها تكون من قبيل إضافة الصفات إلى معمولها ومن ثم لا يصح أن تكون الإضافة معها حقيقية ولا سبيل إليها بوجه ^(٣) . وياء النسبة تنقل الأسماء إلى مبنى الصفات أما مع الصفة فلا تأتي إلا لتأكيد الصفة ^(٤) . أما الأفعال فانها تقبل - أيضاً - بعض هذه اللواحق كالتأنيث والتثنية والجمع إلا أنه من المفيد هنا أن نذكر أن الفعل لا يصح فيه التأنيث على الحقيقة وإنما يأتي معه اتساعاً لتأنيث الفاعل ^(٥) . ومن ثم لا يصاغ على «ألف» التأنيث التي تصاغ عليها الصفات والأسماء كما في : سكرى وذكرى وليل وصحراء . ولا يختص بالتأنيث المعنوي كما في نحو : هند وسعاد ^(٦) . وكذلك التثنية والجمع لا يكون شيء منها في الفعل وإنما تدخل عليه اتساعاً ^(٧) . والتقدير فيها يختلف عما هو في الصفات والأسماء . فالألف والواو في (ضاربان) ويضربون حرفان بمنزلةتهما في رجلان والزيدان والزيدون . وهما في يضربان ويضربون اسمان - أو ضميران - قائمان مقام الاسم الظاهر . والنون في (ضاربان وضاربون) عوض عن الحركة والتنوين وفي يضربان ويضربون قائم مقام الرفع ^(٨) .

٥) التضام :

تشارك الصفات الأسماء في تضامها مع أدوات النداء ^(٩) . ووقوعها مسنداً إليه مبتدأ

(١) المصدر السابق ١/ ٤٧٥ ، ١٠٨٨ ، ١٠٨٩ —

(٢) المصدر السابق ١/ ٤٦٢ ، ٤٧٤

(٣) المصدر السابق ١/ ٤٦٢ ، ٤٧٦ ، ٨٢٢ ، ٨٢٣

(٤) المصدر السابق ١/ ٢٩١ ، ٨٤٤

(٥) المصدر السابق ١/ ٦٩٧ ، ٦٩٨ والجمع/ ٣٤

(٦) المصدر السابق ١/ ٩١١ ، ٩١٢ ، ٩٢٣ - ٩٢٧

(٧) المصدر السابق ١/ ٩١١

(٨) المصدر السابق ١/ ١٢٦ - ١٣٠ ، ٤٥٢ والجمع/ ٣٨

(٩) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ١٩١ ، ٢٠٣ ، ٢١٧ ، ٧١٨

أو فاعلاً أو نائب فاعل^(١) . أو في قبولها التنوين والإضافة^(٢) . كما أنها تشارك الأفعال في وقوعها مسنداً حيث تؤدي وظيفة شبيهة بوظيفة الفعل في التعليق فتتضام مع مسند إليه مرفوع^(٣) ، أو مع مفعول مباشرة أو بواسطة حرف جر^(٤) . ومن تضام هذه الصفات أنها لا تعمل عمل أفعالها إلا إذا كانت نكرة بمعنى الحال أو الاستقبال^(٥) . إلا إذا أريدت حكاية الحال الماضية^(٦) . أو أدخل عليها الألف واللام^(٧) . وأنها تفتقر في تضامها هذا إلى اعتمادها على موصوف ، أو مبتدأ أو ذي حال ، أو حرف استفهام ، أو نفي^(٨) . ومشاركتها للاسم حيناً ولل فعل حيناً آخر يجعلنا نميل إلى اعتبارها مبنية تقسيمياً آخر غير هذا المبنى أو ذاك .

(٦) من حيث المعنى :

لا تدل الصفات على مسمى كالاسم . وإنما تدل على موصوف بما تحمله من معنى الحدث . فصفة الفاعل تدل على وصف الفاعل بالحدث على سبيل الاستمرار والانقطاع^(٩) وصفة المفعول تدل على وصف المفعول بالحدث على سبيل الاستمرار والانقطاع أيضاً^(١٠) والصفات المشبهة تدل على وصف الفاعل بالحدث على سبيل الدوام والثبوت^(١١) . وصفة المبالغة تدل على وصف الفاعل بالحدث على طريق المبالغة^(١٢) وصفة التفضيل تدل على وصف الفاعل بالحدث عن طريق تفضيله على غيره^(١٣) .

(٧) الحدث :

تختلف الصفات عن بقية أقسام الكلام في أنها تدل على الموصوف بالحدث إتماً على

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٢٨٣-٢٨٥

(٢) المصدر السابق/ ٤٦٢ وما بعدها ، ٨٢٢ ، ٨٢٣ ، ٩١١

(٣) المصدر السابق/ ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٤٥١ ، ٤٥٨ ، ٤٨٦

(٤) المصدر السابق / ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٤٥١ ، ٤٥٨ . والتصريف ورقة/ ١ .

(٥) المصدر السابق / ٤٥٣ ، ٤٦١ ، ٤٦٣

(٦) المصدر السابق / ٤٥٩ - ٤٦٠

(٧) المصدر السابق / ٤٧٤ - ٤٧٥

(٨) المصدر السابق / ٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٨٧ والجمل / ١٦

(٩) المصدر السابق / ٤٥١ ، ٤٥٨ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٧٤ ، ٤٨٣

(١٠) المصدر السابق / ٤٥٨

(١١) المصدر السابق / ٤٨١ ، ٤٨٣

(١٢) عبد القاهر الجرجاني : التصريف ورقة/ ١

(١٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٨٢٤

سبيل الانقطاع والتجدد أو الدوام والثبوت أو المبالغة والتفضيل^(١) . وذلك باعتبارها ألفاظاً - وعلى الأخص صفات - دالة على حدث وصفة^(٢) . على عكس الأسماء التي تدل على مطلق مسمى^(٣) . أو المصادر التي تدل على الحدث نفسه^(٤) والأفعال التي تدل على اقتران الحدث بزمن أو تدل على حالة بينهما وتركبهما مقترنين^(٥) .

(٨) الزمن :

وصف عبد القاهر الصفات بأنها تكون كالزمان على ثلاثة أضرب : أحدها أن تكون للماضي والثاني أن تكون للحال والثالث أن تكون للاستقبال^(٦) . وبهذا تمتاز عن الأسماء بقبولها معنى الزمن . لأن الأسماء لا تقبل معنى الزمن^(٧) . ما عدا المصادر عندما تدخل في علاقات سياقية كالإسناد والتعديدية^(٨) . أو عندما تأتي على تقدير مضاف محذوف كقولهم : جئتكم خفوق النجم . والمعنى : زمن خفوق النجم^(٩) . وتختلف عن الأفعال في أن الزمن معها يفهم من السياق لا من صيغتها الصرفية . وبعبارة أخرى . إن الزمن معها يكون نحوياً أو سياقياً على عكس الزمن في الأفعال الذي يستفاد من صيغتها المنعزلة عن علاقات السياق وقراءته^(١٠) .

(٩) التعليق :

ذكر عبد القاهر أن الصفات تدخل على الفعل في العمل فتؤدي وظيفة شبيهة بوظيفة الفعل في التعليق^(١١) أي أنها تقع موقع المسند في التعليق فتتطلب مسنداً إليه فاعلاً أو نائب^(١٢) فاعل وتحتمل الضمير مثله^(١٣) . وقد تتضام مع مفعولها^(١٤) . وتأتي صفة^(١٥) .

(١) المصدر السابق / ٤٥١ وما بعدها ، ٤٨١ وما بعدها

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٩٣/ ٢٠٢

(٤) المصدر السابق / ٥٢٧

(٥) المصدر السابق / ٤٩ ، ٩٣

(٦) المصدر السابق / ٤٥١ وما بعدها

(٧) المصدر السابق / ١٢ ، ٩٠

(٨) المصدر السابق / ٥٠٠ وما بعدها

(٩) المصدر السابق / ١٨٤ - ١٨٥

(١٠) المصدر السابق / ١٩ - ٢٠ ، ٤٩

(١١) المصدر السابق / ٤٥١ وما بعدها ، ١٠٨٨ ، ١٠٨٩

(١٢) المصدر السابق / ٢٠٢ ، ٢٠٤ ، ٤٥٨ ، ٤٨١

(١٣) المصدر السابق / ٢٠٠ - ٢٠١

(١٤) المصدر السابق / ٤٥١ ، ٤٥٥ - (١٥) المصدر السابق / ٤٥٤

أو خبراً مبتدأ^(١) أو حالاً^(٢). ثم أن هذه الصفات تقع موقع المسند إليه فتؤدي وظيفة شبيهة بوظيفة الاسم في التعليق فتكون فاعلاً وناصب فاعل كقول (كثير) - من الطويل :-
قضى كل ذي دين فوق غريمه وعزة مطول معنئ غريمها^(٣)
أو مبتدأ^(٤).

- ٣ -

وحينما تنتقل إلى «الفعل» نجد عبد القاهر يلح على ارتباطات واتجاهات أهمها :

(١) من حيث الصورة الاعرابية :

الأصل في الأفعال والحروف البناء وفي الأسماء الإعراب . إلا أن صيغة (يفعل) تدخل على الأسماء في الإعراب لمشابهة تقع بينها وبين الاسم^(٥). وفي هذا المنحى - منحى الصورة الاعرابية - ذكر عبد القاهر بأن الفعل «المضارع» يختص بالجزم^(٦) أما (الماضي) فلا يجزم لفظاً وإنما يكون محله في موضع جزم^(٧) أما أمثلة (الأمر) فلا تجزم وإنما هي مبنية على السكون على أصل البناء لأنه لا تمكن لها بوجه ولا يوصف بها^(٨). وليس بينها وبين الاسم مشابهة فتعرب لذلك^(٩) والجزم في الفعل نظير الجر في الاسم . فلا يكون الجر في الأفعال ولا الجزم في الأسماء^(١٠) وقد علل عبد القاهر ذلك بأن الفعل خبر ومحمّل لأن يُسند إلى غيره . ولذا لم يدخل عليه الحرف أو لا سبيل إليه بوجه^(١١).

(٢) الصيغة الخاصة :

للفعل صيغ خاصة به يصح أن تكون علامة مميزة له في بناء اللغة أو تشكيلها الصرفي . هناك أمثلة الماضي (فعل ، فعل ، فعل) . وتصرف مع المضارع على الشكل التالي^(١٢):

(١) المصدر السابق / ٤٥٥ والتصريف ورقة / ١ (٢) المصدر السابق / ٤٥٥ ، ٤٨٧

(٣) المصدر السابق / ٢٨٣

(٤) المصدر السابق / ٤٥٧ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧

(٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٤٥ ، ٥٨

(٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ١٠٣٣ ، ١٠٤٥

(٧) المصدر السابق / ١٠٤٥

(٨) المصدر السابق / ٧٤

(٩) المصدر السابق / ٦٩

(١٠) المصدر السابق / ١٠٧ - ١٠٨

(١١) المصدر السابق / ١٤ ، ١١٠ - ١١١

(١٢) عبد القاهر الجرجاني : التصريف ورقة / ١ والمقتصد ٢ / ورقة / ١٨٥ وما بعدها

يَضْرِبُ	ضَرَبَ	يَفْعِلُ	فَعَّلَ
يَقْتُلُ	قَتَلَ	يَفْعُلُ	فَعَّلَ
يَذْهَبُ	ذَهَبَ	يَفْعَلُ	فَعَّلَ
يَكْرُمُ	كَرَّمَ	يَفْعُلُ	فَعَّلَ
يَفْرَحُ	فَرِحَ	يَفْعَلُ	فَعَّلَ
يَحْسِبُ	حَسِبَ	يَفْعِلُ	فَعَّلَ

وهناك الثلاثي المعتل وله صيغ خاصة تخضعه لكثير من التغيرات الصوتية والصرفية^(١). وهناك باب أمثلة الأفعال التي فيها زيادة عن الثلاثي^(٢). وأما معنى هذه الأمثلة فعلى اختلاف. ومن ذلك :

أ - بناء (أفعل) : ويدل على : التعدية والصيرورة ، أو الدخول في الشيء ، ومصادفة الشيء على صفة أو يكون بمنزلة الثلاثي ، وقد يفيد القوة ، والسلب أو الإزالة ، والتعريض^(٣).

ب - بناء (فعل) ويفيد : التكثير والتعدية ، وإثبات الشيء أو اقراره ونسبة الشيء إلى أصل الفعل ، والسلب^(٤).

ج - بناء (فاعل) : ويفيد : المشاركة . وقد يكون بمنزلة الثلاثي ، أو بمنزلة (أفعل) أيضاً^(٥) وهناك الزوائد التي ليست على وزن بنات الأربعة كبناء (انفعل) و (افتعل) ومن معانيها :

(أ) بناء (انفعل) ويفيد المطاوعة .

(ب) بناء (افتعل) الذي يدل على المطاوعة والاتخاذ . ويكون بمنزلة الثلاثي (فعل)^(٦)

٣ - من حيث الجدول :

تتميز الأفعال في أنها تقبل الدخول في الجداول الثلاثة . فمن حيث الجدول الالتصافي تقبل طائفة من اللواحق أهمها ؛ تاء الفاعل وتاء التأنيث مع الماضي^(٧) ،

(٢) عبد القاهر الجرجاني : التصريف ورقة/ ٣ وما بعدها .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد / ٢ ورقة/ ١٨٩ وما بعدها والتصريف ورقة/ ٧

(٣) المصدر السابق ورقة/ ١٩١ - ١٩٣

(٤) المصدر السابق ورقة/ ١٩٢ - ١٩٤

(٥) المصدر السابق ورقة/ ١٩٣ - ١٩٤

(٦) المصدر السابق ورقة/ ١٩٤ - ١٩٧

(٧) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد / ١ ، ١٨ ، ٦٩٧ ، ٦٩٨

وأحرف المضارعة ولام الأمر ولام الابتداء (أو التوكيد) مع المضارع ^(١). ونونا التوكيد مع مثال المستقبل ^(٢). ومن حيث الجدول التصريفي يمكننا التعرف على الصيغ الأخرى التي تمتد إليها مادة الفعل الاشتقاقية كالماضي والمضارع والأمر وصفة الفاعل والمفعول . . الخ ^(٣). أما الجدول الاسنادي فإن الفعل يختص باسناده إلى ضمائر الرفع المتصلة ^(٤). وهذا الجدول يفيدنا كثيراً في إدراك كثير من التغيرات الصوتية والصرفية التي تلحق الفعل الصحيح أو المعتل كالإبدال والإعلال والقلب والحذف . . الخ ^(٥).

(٤) الالتصاق :

تختص الأفعال بقبول طائفة من اللواحق أهمها : ضمائر الرفع المتصلة ، وتاء التانيث ، وحروف المضارعة وسين الاستقبال ، ولام الأمر ، ونونا التوكيد ، ونون الوقاية ، وعلامتا التشنية والجمع . والمهم هنا هو أن نذكر أن هذه اللواحق تؤدي داخل بنائها أو تشكيلها اللغوي معاني صرفية محددة . أو تأتي تعبيراً عن معنى من معاني الجهة التي تخص الفعل للدلالة على زمن معين أو حدث خاص :
- فضمائر الرفع المتصلة تعبر عن معنى الشخص (تكلم ، خطاب ، غيبة) والعدد (الأفراد ، والتشنية والجمع) ، والنوع (التذكير والتانيث) ^(٦) .
- وحروف المضارعة تفيد التعبير عن معنى (الشخص) أو (العدد) ^(٧) .
- ولواحق التشنية والجمع تفيد التعبير عن (العدد) أو النوع ^(٨) .
- وتاء التانيث تدل على (النوع) ^(٩) .
- أما السين فإنها تخصص الفعل للدلالة على جهة معينة أو زمن خاص هو الاستقبال ^(١٠) .
- واللام تخصص المضارع للدلالة على الحال ^(١١) .

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١٩/١ ، ٢٠ ، ٥٧ ، ١٠٧٢ - ١٠٧٣

(٢) المصدر السابق / ١٠٧٣ (٣) عبد القاهر الجرجاني : التصريف ورقة / ٧

(٤) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١١٨/١ - ١٢٠ والجمل / ٥ ، ٣٨

(٥) عبد القاهر الجرجاني : التصريف ورقة / ٣ - ١٠

(٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١١٨/١ - ١٢٠ ، ٢١٠ ، والتصريف ورقة / ٣ ، ١٠

(٧) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١١/٥٦ ، ٦٧ ، ١٠٦

(٨) المصدر السابق / ١١٥ - ١١٧ ، ١٢٣ ، ١٤٩

(٩) المصدر السابق ١١٣ - ١١٥ ، ٦٩٧ ، ٦٩٨ ، ٩٢٣ وما بعدها

(١٠) المصدر السابق ٢٠ ، ٢١ . والجمل ٥ ، ٢٢

(١١) المصدر السابق ٥٧ ، ٥٨ والجمل / ٥

- ونون التوكيد لا تأتي إلا لتأكيد الحدث في زمن الاستقبال . وهي لا تلحق فعل الحال ولا الماضي لانهما ثابتان والثابت لا يفتقر إلى التأكيد كما يفتقر إليه ما لم يثبت وهو المستقبل ^(١)

٥) التضام :

تتضام الأفعال مع حروف الجزم : كلم ولما ولا في النهي واللازم في الأمر وإن ولو في الشرق والجزاء ^(٢) كما تتضام مع باب أن ولن وكي وإذن ^(٣) وقد والسين وسوف ^(٤) . ومن ذلك - أيضاً - أنها تتضام مع مفعولها تضاماً اقتقارياً إذا كانت متعدية ^(٥) . أو تتضام معه بواسطة الهمزة والتضعيف أو السين والتاء في بناء (استفعل) أو بواسطة ضميمة معينة من حروف الجر ^(٦) .

٦) المعنى :

يعتمد الفعل في قوته أو نشاطه الدلالي على أنه يثبت معنى في زمان ^(٧) . فإذا قلت : (ضرب) دللت على ضرب وزمان . بمعنى اختصاص وحالة بينهما . وذلك ما نعبر عنه بقولنا أن الفعل يدل على زمان خاص وحدث فيه . ومرجع ذلك - كما يقول عبد القاهر - هو أن الفعل لم يأت ليميز ذاتي الحدث والزمان من غيرهما وإنما جاء ليدل على حالة بينهما ويركبهما مقترنين . فليس هو ، إذن ، لأجل الشيء نفسه على الإطلاق ولا علامة منصوبة لتمييز الذات من غيرها ^(٨) . وإنما هو للدلالة على اقتران حدث بزمن أو ثبات معنى للشيء في زمان خاص .

٧) الحدث :

قلنا ان الفعل يدل على زمان خاص وحدث فيه . وانه يأتي ليدل على حالة بينهما ويركبهما مقترنين ^(٩) . ومعنى هذا أن دلالة الأفعال على الحدث إنما هي دلالة تفضمية

(١) المصدر السابق / ١٠٧٣

(٢) المصدر السابق / ٢٣ ، ٢٤ ، ٦٩ ، ١٠٣٣ ، ١٠٣٧ والجمل / ٥

(٣) المصدر السابق / ٢٤ والجمل / ٥ ، ٢٢

(٤) المصدر السابق / ٢٠ ، ٢١ والجمل / ٥

(٥) المصدر السابق / ٥٣٧ وما بعدها

(٦) المصدر السابق / ٣١٨ ، ٣٢٨ ، ٥٣٨ ، ٥٤١ ، ٥٦٠

(٧) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٤٩ .

(٨) المصدر السابق / ٩٣

(٩) المصدر السابق / ٩٣ .

باعتبارها تدل إلى جانبه على الزمن . (فضرب) يدل على زمان خاص وضرب فيه . وكذا (يضرب) يدل على زمان حاضر ضرب فيه . و(سيضرب) على زمان آت وضرب فيه ^(١) . ودلالته على الحدث تأتي من اشتراكه مع مصدره في مادة واحدة . إلا أن الحدث في المصادر يشمل معناها وليس جزءاً منها كالأفعال . ومن أجل ذلك قال عبدالقاهر إن الفعل يتضمن المصادر . والمصادر لا تتضمنه ^(٢) .

(٨) الزمن :

ذهب عبدالقاهر إلى أن أمثلة الفعل إنما جاءت للدلالة على الأزمنة الثلاثة . فبناء (فعل) أو (فعلل) أو ذوات الزوائد نحو (استفعل) تدل على زمان ماض وحدث فيه . وبناء (يفعل) يدل على زمان حاضر وحدث فيه . وبناء (سيفعل) يدل على زمان آت وحدث فيه . ولولا قصدهم إفادة الأزمنة لما احتيج إلى هذه الأمثلة لأجل أن المصادر تدل على الأحداث إلا أن الزمان لا يستفاد منها ^(٣) . ومعنى هذا أن زمن الأفعال يأتي - على المستوى الصرفي - من شكل الصيغة . أو هو وظيفة الصيغة المفردة خارج السياق . أما على المستوى النحوي فإن الزمن يفهم معها من علاقات السياق وقرائنه لا من شكل الصيغة المفردة .

- فصيغة (فعل) قد تنقل إلى المستقبل في الجزاء ^(٤) . أو تقرب من الحال إذا جاءت متضامة مع «قد» حتى وكأنها تجري مجرى الحاضر ^(٥) .
- وبناء (يفعل) يوقع على المستقبل لضرب من التوسع وتسمية الشيء بما يؤول إليه كقوله تعالى (أراني أعصر خمرأ) ^(٦) . أو تنقل إلى بناء (فعل) أي إلى معنى الماضي عندما تنضم مع الأداة (لم) أو (لما) ^(٧) .

(٩) التعليق :

يقع الفعل موقع المسند على عكس الاسماء التي تقع مسنداً إليه أو الصفات التي

(١) المصدر السابق / ٤٩ .

(٢) المصدر السابق / ٤٩ .

(٣) المصدر السابق / ١٩ ، ٢٠ ، ٤٩ .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٤٦٠ ، ١٠٧٣ .

(٥) المصدر السابق / ٨٥٢ ، ٨٥٣ .

(٦) المصدر السابق / ٢١ .

(٧) المصدر السابق / ١٠٣٣ ، ١٠٣٧ .

تؤدي دور المسند حيناً والمسند إليه حيناً آخر^(١) .

- ٤ -

أما (الضماير)^(٢) فتتميز بسمات أهمها :

(١) من حيث الصورة الاعرابية :

الضماير كلها من المبنيات التي تثبت آخرها على صورة واحدة فلا تتغير بدخول العوامل المختلفة^(٣) وقد علل عبدالقاهر لبناء الضماير فذكر بأن الذي أوجب بناء الضماير الموصولة هو أنها لا تستقل بنفسها وإنما تفتقر إلى ما ينضم إليها من الصلة ليتم معناها . فصارت بمنزلة الحروف - أو الأدوات - التي تستقل بأنفسها . فتقتضي - دائماً - شيئاً ينضم إليها^(٤) . أما بناء الضماير الإشارة فلأنها لا تلزم المسمى كالأسماء فعدل بها عن منهج الإعراب الذي يكون للأسماء الأصلية التي منهج الحروف أو الأدوات وهو البناء^(٥) . أما ضمائر الشخص فقد أضاف إلى اعتبارها لا تلزم المسمى سبباً آخر هو أن صيغتها تدل على الإعراب فللمرفوع صيغة غير صيغة المنصوب . تقول - مثلاً - أنت وهو وهي في المرفوع . وإياك وإياه وإياهما في المنصوب وكذا الباب^(٦) .

(٢) من حيث الصيغة :

تتشرك الضماير مع الأدوات والظروف في أنها لا تشتق من غيرها أو أن مادتها لا تنتمي إلى أصل اشتقاقى كما هو الأمر في الأفعال والصفات والميميات^(٧) . ومن ثم فإنها لا تتصرف إلى صيغ غير صيغتها :

- فصيغة ضمير الإشارة (هذان) صيغة مرتجلة للتثنية . كما أن (هؤلاء) صيغة موضوعية للجمع^(٨) . والنون في (هذان) بمنزلة الهمزة في (هؤلاء) في كونه حرفاً صيغ عليه الكلمة وليس عوضاً من الحركة والتنوين كما في نون (رجلان) . ووجود حرف التثنية فيه

(١) المصدر السابق / ١٢ - ١٧ ، ٢٧٠ - ٢٧٣ ، ٤١٣ .

(٢) نعني بالضمير هنا ضمير الشخص المتكلم ، الخطاب ، الغيبة ، وضمير الإشارة وضمير الموصول .

(٣) د. القاهر الجرجاني : المقتصد / ١ / ٦٢

(٤) المصدر السابق / ٦٤ ، ٦٧ .

(٥) المصدر السابق / ٧٩ .

(٦) المصدر السابق / ٧٩ وما بعدها . والجمل / ٣٨ .

(٧) عبدالقاهر الجرجاني : المقتصد / ١ / ٤٨ ، ١٠٨٨ .

(٨) المصدر السابق / ١ / ١٣٢ .

بمنزلة تاء (غرفة) و (ظلمة) في أنه لفظي ومعنوي^(١) .

- وكذا حكم الموصولات . (فاللذان) و (اللتان) صيغتان موضوعتان للثنائية وكل منهما اسم - وعلى الأصح ضمير - مفرد يدل على الثنائية . و(مَنْ) صيغة مرفوعة تختص بما يعلم ويقع على المؤنث والمذكر والمفرد والجمع . و (ما) صيغة تختص لما لا يعلم في الغالب^(٢) .

- والضمير (أنها) صيغة مقتضية للثنائية لئلا يتوهم أنه جاء على أنت وأنت كما كان الزيدان على زيد وزيد ، وليعلم أنه وضع للمخاطبين في أول حالة فصار في حكم المفرد . وكذا (أنتم) و (هما) و (هم) ولذلك لم يقولوا : انتان وهوان^(٣) .

٣) الالتصاق :

تتميز الضمائر في أنها لا تقبل دخول التنكير عليها . كما يدخل الاسماء إذا ثبتت وذلك باعتبارها - كما قلنا - صيغاً في حكم المفرد^(٤) . كما تمتنع من التعريف بالآلف واللام فلا يقال : الانتما أو الهاذان كما يقال الزيدان والرجلان^(٥) أما (أل) في الضمائر الموصولة : كالذي والتي وفروعها ، فزائدة لتحسين اللفظ^(٦) . وليست للتعريف . لأن الموصول - كما ذكره القاهر - يتعرف بالصلة دائماً^(٧) . وضمائر الإشارة تكتسب التعريف بما تدل عليه من معنى الحضور وذلك باعتبارها تخص وتفصل^(٨) . وتتميز هذه الضمائر - أيضاً - بقبول هاء التنبية ولام البعد كما في : هذا وهنا وذلك وحروف الخطاب كالكاف في : أولئك وهناك وذلك وهناك . والتاء من (أنت) وفروعها . لأن التاء حرف خطاب بمنزلة الكاف . والاسم - أو الضمير - هو الهمزة والنون^(٩) . وحرف الإشباع كما في (بهى ، بهو ، بهى ، عليهمى ، ضربكموا)^(١٠) .

١) المصدر السابق / ١٣٢ : والمقتصد ٢ / ورقة / ٥٢ .

٢) المصدر السابق / ٢٥٧ والمقتصد ٢ / ورقة / ٥٢ .

٣) المصدر السابق / ١١٨ والمقتصد ٢ / ورقة / ٥٢ .

٤) المصدر السابق / ١١٨ ، ١٣٢ . والمقتصد ٢ / ورقة / ٥٢ .

٥) المصدر السابق / ١١٨ والمقتصد ٢ / ورقة / ٥٢ .

٦) المصدر السابق / ٢٦١ - ٢٦٢ ، ٨٥٧ .

٧) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ / ورقة / ٥٢ .

٨) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٨٥٧ .

٩) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٦٩٦ ، ٧٠١ ، ٧٠٢ والمقتصد ٢ / ورقة / ١٧٥ .

١٠) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢ / ورقة / ٢٤ - ٢٥ .

٤) التضام :

تضام الضمائر مع أدوات الجر والعطف والاستفهام والنفي وباب أن والنواسخ والنداء والاستثناء والقسم وغير ذلك من الأدوات^(١) وتختلف عن الأسماء والصفات في أنها لا تقع موقع المضاف وإن كانت تقع موقع المضاف إليه . وذلك لأن الإضافة تقتضي التعريف أو التخصيص ، وهي معرفة بصلتها أو بواسطة قرائن الحضور أو المرجع التي ترتبط بها أو تدل عليها^(٢) . ومن ثم استغنت عن التعريف بالإضافة وامتنعت أن تقع موقع المضاف^(٣) .

ثم إن هذه الضمائر تفتقر إلى قرائن تربطها بدلالاتها أو معانيها : فضمير الموصول يفتقر إلى جملة صلة تبين معناه وتوضحه^(٤) ، وترتبط به بواسطة ضمير عائد تتضمنه ويعود إليه ، ولو عريت الصلة من الذكر العائد إلى الموصول لم يجوز لأن الجملة إذا لم تتضمن ما يعود إلى الموصول لم يكن بينهما نسب ولم يحصل المقصود^(٥) .

وضمير الغائب يذكر فيكون قرينة لفظية دالة على الارتباط بمذكور متقدم وذلك أن الشيء لا يضمّر إلا بعد جري ذكره أو قيام دلالة عليه تنزل منزلة ذكره^(٦) . أي أن قرينته دائماً هي قرينة المرجع التي تفيد الارتباط والمطابقة . أما ضمائر التكلم والخطاب والإشارة فقرينتها الحضور فقولك (هذا) يشير إلى شيء حاضر^(٧) ومن ثم جاز الوصف نحو : مررت بزيد هذا . حتى كأنه قيل مررت بزيد الحاضر^(٨) . أما المتكلم والخطاب فإنهما ليسا موضع إبهام ولا يحملان العموم والشياع كضمير الغائب ومن ثم لا يصلحان إلا لهما (للمتكلم والمخاطب) . وفي حال واحدة هي حال الحضور^(٩) .

٥) من حيث المعنى :

١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٨٣ ، ٣٤٢ ، ٣٧٢ ، ٦٣٣ ، ٦٨٦ ، ٧٦٠ ، ٨٧٣ ، ٨٠١ .

٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢/ ورقة ٢٤ - ٢٥ .

٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٨١٢ وما بعدها .

٤) المصدر السابق ١/ ٢٥٧ وما بعدها .

٥) المصدر السابق / ٢٥٨ .

٦) المصدر السابق ١/ ٨٥٨ .

٧) المصدر السابق ١/ ٨٦١ .

٨) المصدر السابق ١/ ٨٦١ .

٩) المصدر السابق ١/ ٧٩ ، ٨٦٩ .

تتميز الضمائر في أنها لا تلزم المسمى كالأسماء^(١) . ولا تدل على اقتران حدث بزمان كالأفعال . وإنما تعبر عن مطلق حاضر أو غائب بواسطة قرائن تتضامن معها أو تفتقر إليها^(٢) . وهذان المعنيان (الحضور والغيبة) يعبر عنهما بواسطة صيغ الضمائر ومبانيها الخاصة التي لا تتغير صورها ولا تنتمي إلى أصول اشتقاقية أخرى كالأفعال والصفات .

فالحضور - وهو معنى صرفي - يعبر عنه بضمائر التكلم (كأننا) وفروعها^(٣) أو ضمائر الخطاب (كأنت) وفروعها^(٤) . أو ضمائر الإشارة (كهذا) وفروعها^(٥) . والغيبة - وهو معنى صرفي أيضاً - يعبر عنه بضمائر الشخص كـ (هو) وفروعها^(٦) ، أو ضمائر الموصولية كما في (الذي) وفروعها^(٧) .

٦) التعليق :

تشارك الضمائر مع الأسماء في أنها تقع موقع المسند إليه فتؤدي وظيفتها في التعليق . إذ تعبر مثلها عن علاقات التعدية والظرفية (كبعض ضمائر الإشارة نحو - هنا -) أو كأن تنصب نصب المفعول به وهي كناية عن الظرف نحو : الذي سرتة يوم الجمعة . والمعية والاعتراف والنسبة ، والتبعية (باستثناء ضمير المخاطب والمتكلم . إذ لا يبدل منهما باعتبارهما ليسا موضع إبهام ، كما ذكرنا ، ولا يصلحان إلا لهما)^(٨) .

وتختلف عن الأسماء والصفات في هذا المنحى في أنها لا تقع حالاً^(٩) . ولا يقع الفصل بين المبهم منها (كضمائر الإشارة) وصفته بحال^(١٠) . على أن أهم ما تتميز به الضمائر من حيث التعليق هو أنها تشكل دوراً أساسياً في علاقة الربط . أو في اتسلاف الكلام وبناء بعضه على بعض وأخذ بعضه بحجز بعض . وذلك كالربط بين المبتدأ والخبر - إذا كان الخبر يحتمل الضمير كالفعل أو ما كان بمنزلة ومتضمناً معناه

-
- (١) المصدر السابق ٧٨/١ ، ٧٩ .
 - (٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/٧٩ ، ٨٥٧ ، ٨٦١ ، ٨٦٢ .
 - (٣) المصدر السابق ١/١٠٩٣ .
 - (٤) المصدر السابق ٦٩٦ - ٧٠٢ والجمل/٣١ .
 - (٥) المصدر السابق ٨٦١ . والجمل/٣١ .
 - (٦) المصدر السابق ٨٥٨ .
 - (٧) المصدر السابق ٢٥٧ وما بعدها والجمل/٣١ .
 - (٨) المصدر السابق : ١٧ ، ٥٣٧ ، ٥٧٥ ، ٥٩١ ، ٦٠٥ ، ٦٣٣ ، ٧٥٩ ، ٨٠٩ .
 - (٩) المصدر السابق ٦٢٢ - ٦٢٣ .
 - (١٠) المصدر السابق ٨٦٢ .

كالصفات (١) - وبين الصفة والموصوف (٢) ، وجملة الصلة والموصول (٣) . والحال وصاحبها (٤) .

- ٥ -

وهناك - أيضاً - الخوالب - التي تشكل مبنى تقسيمياً جديداً . ونعني بهذا المبنى ما سماه النحاة ومنهم عبد القادر بأفعال المدح والذم . وصيغة التعجب وأسماء الأفعال وأسماء الأصوات (٥) . وهذه الخوالب تشترك - مبنى ومعنى - في سمات تميزها عن غيرها من بنية التشكيل الصرفي الأخرى . أهمها :

(١) من حيث الصيغة والجدول :

للخوالب صيغ خاصة تنفرد بها في بناء التشكيل الصرفي للغة . وهي على الرغم مما بينها من تفاوت تشترك جميعاً في أنها تمتنع من الدخول في جدول تصريفي . فلا يأتي منها المضارع ولا صفة الفاعل ولا الأمر أو النهي . فلا يقال ينعم ويشس ، ولا ناعسم ولا بئس ولا أنعم ولا أبأس . ولا تنعم ولا تبأس ولا ما يحسن زيدا كما يقال ما أحسن زيدا (٦) . كما تمتنع من الدخول في جدول إسنادي . فتأتي على صورة واحدة دائماً . يقال : يا رجلان أكرم بزيد . ويا رجال أكرم بزيد . ويا هند أن أكرم بزيد . ويا نسوة أكرم بزيد . فاللفظ واحد كيف تصرف أمر المخاطب (٧) . وكذا صه ومه ورويد يكون للواحد والمؤنث والمذكر على صورة واحدة (٨) .

(٢) من حيث الالتصاق :

تقبل الخوالب طائفة من اللواصق أهمها : قبول نعم وبشس تاء التانيث الساكنة نحو نعمت وبشت (٩) . وقبول صيغة التعجب (أفعل بـ) ضماثر الجر المتصلة نحو أفعل

(١) المصدر السابق / ٢٠٢ وما بعدها .

(٢) المصدر السابق / ٢٠٥ ، ٢٠٦ وما بعدها ، ٤٩٢ .

(٣) المصدر السابق / ٢٥٨ ، ٤٩٢ .

(٤) المصدر السابق / ٦٢٠ - ٦٢١ .

(٥) المصدر السابق : ٤٨ / ١ ، ٣٠٦ - ٣١٧ ، ٥١٧ - ٥٢٣ .

(٦) المصدر السابق / ٢٩٩ .

(٧) المصدر السابق / ٣٢٠ ، ٩٨٠ .

(٨) المصدر السابق / ١ / ٥١٧ .

(٩) عبد القاهر الجرجاني : الجمل / ٥ .

به^(١) . و (ما أفعل) ضمائر النصب المتصلة نحو : (ما أفعله)^(٢) .
وتشارك الضمائر في قبولها حرف الخطاب نحو : رويدك والنجاك^(٣) . ونون
الوقاية نحو (قدنى) و (قطنى) بمعنى حسبي^(٤) .

٣) من حيث التضام :

تفتقر خالفة المدح والذم إلى أنها تتضام مع فاعل يستغرق الجنس . وهذا الفاعل إما
أن يكون ظاهراً باللام أو مضافاً إلى المعرف به كقولك : نعم الرجل زيد . ونعم غلام
الرجل زيد^(٥) . وإما مضمراً مميزاً بنكرة نحو : نعم رجلاً زيد^(٦) كما أن المخصوص
بالمدح أو الذم معها ينبغي أن يكون مجانساً للفاعل نعم أو بش فلا تقول : نعم الرجل
فرس زيد . لأن الفرس ليس من جنس الرجال^(٧) .

ومن تضام هذه الخوالب أن خالفة التعجب تفتقر إلى الاداة (ما) في صيغة
(ما أفعل)^(٨) وإلى الباء في صيغة (أفعل بـ)^(٩) وأن لكل من الأدوات مع هذه الصيغة ربتها
المحفوظة فلا تتقدم الخالفة على الضميمة أو الأداة في صيغة (ما أفعل) كما لا تتقدم
الضميمة (الباء) على الخالفة في صيغة (أفعل بـ)^(١٠)

وتشارك خالفة الإخالة الأفعال في تضامها مع مفعولها لكنها تختلف عنها في أنه
لا يجوز تقديم مفعولها عليها فلا تقول : زيداً عليك وعمراً دونك . وذلك لأنها فرع على
الأفعال فلا تتصرف تصرفها^(١١) .

٤) من حيث المعنى :

تتميز هذه الخوالب في أنها تفيد التعبير عن موقف ذاتي أو الإفصاح عن اتجاه

- (١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٣٢٠ وما بعدها والجمل/ ٣٨ .
- (٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٣٢٠ وما بعدها والجمل/ ٣٨ .
- (٣) المصدر السابق المقتصد ١/ ٥١٩ ، ٧٠٢ .
- (٤) عبد القاهر الجرجاني : الجمل/ ٣٩ .
- (٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٣٠٧ وما بعدها والجمل/ ١٤ .
- (٦) المصدر السابق ١/ ٣٠٨ وما بعدها والجمل/ ١٤ .
- (٧) المصدر السابق/ ٣١٣ وما بعدها .
- (٨) المصدر السابق/ ٣١٨ - ٣١٩ .
- (٩) المصدر السابق/ ٣١٠ .
- (١٠) المصدر السابق/ ٣١٧ - ٣٢١ .
- (١١) المصدر السابق/ ٥٢٥ .

انفعالي . وتعبير عبد القاهر أنها من مواضيع الإبهام والبعد من الوضوح والبيان ، وذهابه إلى أنها تفيد النهاية - أو المبالغة - في الصفة أو الشيء . وإلحاحه على أهميتها في خلق تركيب أو أسلوب انشائي خاص ، يتجه إلى هذا المنحى الإفصاحي أو الموقف الانفعالي الذي نقول به^(١) .

٥) من حيث الزمن :

يستدل من كلام عبد القاهر أن الزمن ينسب إلى هذه الخوالب كالأفعال فالأصل في نعم وبئس . نعم وبئس على الماضي^(٢) وشتان بمعنى افترق، وهيئات بمعنى بعد^(٣) . ولفظ التعجب (ما أفعله) لا يتغير عن صيغة الماضي^(٤) . والأصل في : أكرم بزيد : أي صار بزيد ذا كرم . ثم أنه نقل إلى صيغة الأمر وأدخل الباء مزيدة ليختص بالتعجب^(٥) . إلا أن أهم ما يعيننا أن ننبه إليه هنا هو أن هذه الخوالب تختلف عن الأفعال في أن لها صوراً ثابتة لا تتغير أبداً^(٦) أي أنها لا تتصرف تصرفها ولا ترتبط بمعنى زمني خاص^(٧) .

٦) التعليق :

تتفق الخوالب مع الأفعال في أنها تقع موقع المسند دون المسند إليه . فترفع الاسم الظاهر وضميره^(٨) . وتنصب مفعولاً به بواسطة همزة التعدية كما في صيغة (ما أفعله)^(٩) وتقع جملتها في محل رفع خبر مبتدأ نحو : نعم الرجل عبد الله^(١٠) ولكنها تختلف عنها في أنها لا تتعدى إلى مصادرهما باعتبارها ذات صيغ ثابتة^(١١) . ولا توصف بالتعدي إلى مفعولين أو ثلاثة مفاعيل^(١٢) كما أنها لا تعمل في المفعول له^(١٣) . ولا تقع صلة لضمائر الموصول .

(١) المصدر السابق ٨ ، ٣٠٧ ، ٣١٧ ، ٣١٨ ، ٥٢٣ ، ٩٥٨ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : الجمل / ١٤ .

(٣) المقتصد ١ / ٥٢٣ والجمل / ٢٩ .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : الجمل / ١٤ .

(٥) المقتصد ١ / ٣٢٠ - ٣٢١ .

(٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٢٩٩ ، ٣٢٠ ، ٥١٧ .

(٧) المقتصد / ٤٩ ، ٢٩٩ ، ٥١٧ ، ٥٢٥ .

(٨) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٣٠٧ ، ٣٢٠ ، ٥٢٣ والجمل / ١٤ ، ٢٩ .

(٩) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١ / ٣١٨ ، ٣٢٨ والجمل / ٢٩ .

(١٠) المصدر السابق / ٣١٠ ، ٣١٩ .

(١١) المصدر السابق / ٥٢٧ وما بعدها . والجمل / ١٦ .

(١٢) المصدر السابق / ٥٥٢ وما بعدها . والجمل / ١٦ .

(١٣) المصدر السابق / ٦٠٩ وما بعدها والجمل / ١٦ .

فلا تقول : جاءني الذي ما أكرمه وأكرمه به . لأجل أن الصلة يؤتى بها للإيضاح والتبين والخوالف مبهمة عارية من البيان^(١) .

- ٦ -

· الظرف عنصر أساسي - أيضاً - من عناصر التشكيل الصرفي . ونعني بذلك ظرف الزمان (إذ ، إذا ، متى ، لما ، أيان ،) وظرف المكان (أين ، أنى ، حيث)^(٢) . بيد أن النحاة ومنهم عبد القاهر الجرجاني توسعوا في فهم الظروف كثيراً فعاملوا بعض الأبنية الأخرى معاملة الظروف فأدّت هذه الأبنية داخل سياقها أو تشكيلها اللغوي وظائف الظروف واستوعبت من وجهة التركيب كل خصائصها وميزاتها^(٣) . ولا يعنينا في هذا المقام أن نفصل في ذلك كله . وإنما يعنينا أن نلاحظ الأساس الواحد الذي تقوم عليه ، والملاحح الخاصة التي تميزها عن غيرها من عناصر التشكيل الصرفي الأخرى .

(١) من حيث الصورة الاعرابية :

الظروف كلها من المبنيات . وقد علل عبد القاهر لذلك بأنها :

أ - أما أن تكون مصوغة على معنى أداة الاستفهام (الهمزة) نحو : متى وأين (فأين) سؤال عن الأمكنة . ونظيره (متى) في الأزمنة . ولما تضمن كل واحد منهما معنى أداة الاستفهام بنى كما تكون أداة الاستفهام مبنية^(٤) .

ب - وأما أن تكون مصوغة على معنى الاداة (في) . ويلزمها مع ذلك الإضافة إلى الجمل فتمتنع - كضائير الموصولة - من الاستقلال بنفسها وتخرج بذلك عن حكم الأسماء . ودخولها في شبه الأدوات التي من شأنها ألا تتصور معانيها إلا بعد أن تنضم إلى غيرها . وذلك نحو (إذ ، إذا ، لما ، حيث)^(٥)

(٢) من حيث الصيغة :

تتفق الظروف مع الأدوات والضائير في أنها جوامد لا تنتمي إلى أصل اشتقاقى . ومن ثم فإنه لا يكون فيها ما يشيع في الأسماء من التصريف والاتساع . ولا تدخل في علاقات جدولية كالإسناد والإلصاق والتصريف^(٦) .

(١) المصدر السابق / ٢٦٠ ، ١٠٩١ .

(٢) المصدر السابق / ٦٨ ، ٦٩ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١٦٦ - ١٩٦ .

(٣) المصدر السابق / ٨٤ - ٩١ ، ٥٧٦ ، ٥٨٠ ، ٨١٩ - ٨٢٠ .

(٤) المصدر السابق / ٦٨ ، ٧١ ، ٩٠ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ٥٨٢ .

(٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد / ١ ، ٦٨ ، ٧٢ ، ١٠٣٤ .

(٦) المصدر السابق / ٧٣ .

(٣) من حيث التضام :

الظروف ذات افتقار متأصل إلى الإضافة . ولكنها تختلف فيما بينها . (فإذ ، وإذا ، ولما ، وحيث .) لا تتضام إلا مع الجمل ^(١) . على عكس متى وأيان ، وأين ، وأنى . التي تتضام مع المفرد والجمله ^(٢) . ومن تضام هذه الظروف - أيضاً - أن بعضها يختص بتضامه مع الأداة (ما) نحو : متى ، وأين ، وحيث ، وإذ ^(٣) وإذا ^(٤) . بيد أن (إذ) و(حيث) تتميزان في أن المجازاة تلزمها إذا تضامتا مع (ما) فتكفهما عن الإضافة ليكون فعل الشرط واقعاً في حكم الابتداء وصدر الكلام ^(٥) . ومن ذلك - أيضاً - أن بعض هذه الظروف تأتي مع ضمايم من الأدوات نحو (لمتتى) و(في حيث) و(من أين) ^(٦) .

(٤) من حيث المعنى :

قلنا إن الظروف مصوغة على معنى الأداة . وأنها لا تتصرف إلى صيغ غير صيغها ومعنى هذا أن الظروف تتميز بأنها لا تدل على معنى معجمي وإنما تؤدي معنى وظيفياً هو تضمينها معنى الحرفية أو الأداة ^(٧) ، ويعيننا هنا أن نشير إلى الفرق فيما بينها . (فإذ ولما) للماضي ^(٨) ، (إذا) للمستقبل . وتتميز بأنها موضوعة على ما يناسب التخصيص ويبعد من الاجتهاد ^(٩) . (ومتى وأين) للاستفهام . إلا أن (متى) لاستغراق الأزمنة وتعيينها فلا يأتي في جوابها إلا الزمان المخصوص ^(١٠) و(أين) لاستغراق الأماكن ^(١١) . و(حيث) بمنزلة (أين) غير أنه عار من الاستفهام و(أين) متضمن له ^(١٢) .

(١) المصدر السابق / ٦٨ ، ٧١ ، ٧٢ .

(٢) المصدر السابق / ٧١ ، ٨٦ ، ٩٠ ، ١٦٨ ، ١٥٦ ، وما بعدها .

(٣) المصدر السابق / ١٥٦ - ١٥٩ والجمل / ٣٠ .

(٤) المصدر السابق / ١٠٦١ .

(٥) المصدر السابق / ١٥٧ - ١٥٩ . والجمل / ٣٠ .

(٦) المصدر السابق / ٢٢ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١٦٧ ، ١٦٨ .

(٧) المصدر السابق / ٦٨ ، ٧٢ ، ٩٠ ، ١٦٨ ، ٥٧٧ ، ١٠٣٤ .

(٨) المصدر السابق / ١٠٦٠ ، ١٠٦٢ ، ١٠٣٤ .

(٩) المصدر السابق / ١٠٦١ - ١٠٦٢ .

(١٠) المصدر السابق / ٦٨ ، ٧١ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ٥٨٢ .

(١١) المصدر السابق / ٧١ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٠٥٦ .

(١٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد / ٩٠ ، ١٠٥٦ .

٥) من حيث الزمن :

ترتبط ظروف الزمان (إذ ، إذا ، متى ، لما ، أيان) بمعنى زمني خاص يميزها من ارتباط الأفعال والصفات وبعض الأسماء بالزمن . فالظروف - كما ذكر عبد القاهر - تدل على الزمان من جهة الظرفية والوضع ^(١) . بمعنى أن الزمن يستفاد منها بالمطابقة . وأن زمان الظرف هو معنى للظرف . وبعبارة أخرى أن دلالة الظرف على الزمن إنما هي وظيفة الظرف مفرداً خارج السياق . وبهذا تختلف عن الأفعال التي تدل على الزمن دلالة تضمنية من شكل الصيغة ^(٢) . أو يفهم معها من علاقات السياق ^(٣) . كما تختلف عن الصفات التي لا تتصل بمعنى الزمن إلا من خلال علاقات السياق وقرائنه ^(٤) . أما الأسماء فقد ذكرنا أن أهم ما يميزها هو تعريها من الدلالة على الزمان ^(٥) ، أو أن الزمن ليس جزءاً من معناها أو دلالتها ما عدا بعض المصادر عندما تدخل في علاقات سياقية كالاسناد والتعدية والظرفية ^(٦) . أو بعض الأسماء التي تنقل إلى معنى الظروف من قبيل تعدد المعنى الوظيفي للمبنى الواحد كبعض الأسماء المبهمة وأسماء الأزمنة المعنية وغيرها مما يعامل معاملة الظروف ^(٧) .

ثمة ملاحظة أساسية هنا هي أن الزمن النحوي أو السياق الذي يستفاد من الفعل يتفق مع زمان الظرف في أن المعنى في كل منهما معنى وظيفي لا معجمي . بيد أن زمان الظرف يدل على زمان اقتران حدثي فعلين لا فعل واحد . وأن الفرق بينهما هو إفادة الاقتران وعدمها ^(٨) . وهذه الخاصة هي التي تسوغ تضام هذه الظروف مع الجمل ^(٩) وتجعل المجازاة بها حقيقة واقعة ^(١٠) .

(١) المصدر السابق / ١ / ٨٩ .

(٢) المصدر السابق / ١٩ ، ٢٠ ، ٤٩ ، ٨٩ .

(٣) المصدر السابق / ٢١ ، ٤٦٠ .

(٤) المصدر السابق ٤٥١ وما بعدها .

(٥) المصدر السابق / ١٢ ، ٨٩ .

(٦) المصدر السابق / ٥٠٠ ، وما بعدها ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، والجمل / ٢٨ .

(٧) المصدر السابق / ٨٤ - ٩١ ، ٥٧٦ - ٥٨٠ ، ٨١٩ وما بعدها .

(٨) المصدر السابق / ٨٩ ، ١٠٦٢ .

(٩) المصدر السابق / ٧١ ، ٧٢ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١٦٧ - ١٦٨ .

(١٠) المصدر السابق / ١٠٥٦ وما بعدها والجمل / ٣٠ .

(٦) التعليق :

تتفق الظروف مع الأسماء في أنها تدخل مثلها في بعض العلاقات السياقية ، كعلاقة النسبة ، وذلك عندما تتضام مع ما ي صاحبها من المجرورات . فإذا قلت : جئتك بعد إذ خرج زيد . كان (إذ) في موضع جر بالإضافة . وقولك : من أين زيد ؟ بمنزلة أن تقول : من أي موضع زيد ؟ ^(١) . و(إذا) من قول الشاعر (من الطويل) .

وبعد غد يلهف نفسي على غد إذا راح أصحاب ولست برائح
استعمل مجروراً . فهو بدل من (غد) ومجرور بمن لأن المبدل يعمل فيه ما يعمل في المبدل منه ^(٢) . ولعل هذا هو الذي جعل النحاة يعدونها أسماء ^(٣) . ولكن الذي يفرق بينها وبين الأسماء هنا هو أن الإخبار عنها ممتنع ^(٤) . فلا تقوم بدور المسند إليه وإنما تؤدي دور المسند أو هي تدل عليه أو يفهم معناه منها وذلك حين تجعل خبراً عن المبتدأ . فإذا قلت - مثلاً - : القتال إذا خرج زيد . كان الظرف خبراً عن القتال وكان المعنى في التقدير ، القتال يقع في ذلك الوقت ^(٥) .

على أن أهم ما يباعد بينها وبين الأسماء هنا هو أن الظروف تعبر داخل سياقها عن معاني الجهة فتقع موقع المفعول فيه . أو تعبر عن هذه العلاقة عندما تكون منصوبة على الظرفية ومن أجل ذلك يقال للظرف بأنه متعلق بالفعل ^(٦) . لأنه يقوم بتخصيص الزمن النحوي بواسطة الدلالة على الاقتران الزماني بين حدثين ، أو يفيد تقييد إسناد الفعل بجهة معينة من جهات فهمه ^(٧) .

- ٧ -

ومن عناصر التشكيل الصرفي الهامة - أيضاً - (الأداة) . وقد عبر عبد القاهر عن هذا (المبنى بأنه مادل على معنى غير متصرف ^(٨) . ولم يكن له إعراب بوجه ، ولم

-
- (١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٧٣ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١٦٧ - ١٦٩ ، ١٨٧ ، ١٨٩ .
 - (٢) المصدر السابق / ١٨٦ .
 - (٣) المصدر السابق / ٢٢ ، ٨٩ ، ٩٠ .
 - (٤) المصدر السابق / ٤٠ .
 - (٥) المصدر السابق / ١٦٨ - ١٦٩ - ١٨٧ - ١٨٩ ، ٢٢٢ ، ٤٨٢ .
 - (٦) المصدر السابق / ١٨٢ ، ١٨٣ ، ٢١٩ .
 - (٧) المصدر السابق / ٢١ ، ٦٨ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١٦٩ ، ٥٨٣ ، ١٠٦٣ .
 - (٨) معنى التصرف : أن يكون فاعلاً ومفعولاً ومضافاً إليه انظر (المصدر السابق / ٢٢) .

يتضمن الزمان ^(١) ولا يدخل في المستويات اللغوية القابلة للتحليل أو الإسناد ^(٢) وإنما يفيد بصيغته معناه الذي وضع له من خلال السياق ^(٣) . كأدوات الاستفهام والعطف والشرط والنداء .. الخ ^(٤) . فـ (هل) - مثلاً - تدل على الاستفهام ^(٥) و(ما) للنفي ^(٦) . و(إن) للتأكيد ^(٧) . و(ليت) للتمنى و(لعل) للترجى و(كأن) للتشبيه ^(٨) فالأدوات تلخص معاني الجمل . ومعناها هو معنى الجملة كاملة استفهاماً أو نفيّاً أو تأكيداً أو ترجياً أو تشبيهاً . كما أنها تقوم بوظيفة الربط بين الأبواب المفردة داخل الجملة ، كأدوات الجر والعطف ، أو تؤدي معنى صرفياً عاماً كأل التعريف .

وقد تنقل الأسماء والأفعال والضمائر والظروف إلى الأدوات وذلك من قبيل تعدد المعنى الوظيفي للمبنى الواحد . فتؤدي وظيفتها في التعليق أو الربط .

- فالأسماء المبهمة نحو (كم وكيف) تستعمل في تعليق جمل الاستفهام والشرط فتكون متضمنة معنى أداة الاستفهام (المهزة) أو معنى أداة الشرط (إن) ^(٩)

- والأفعال الناقصة نحو (كان) وأخواتها و(كاد) وأخواتها تجري مجرى الأدوات ^(١٠) . فتسلب الدلالة على الحدث وتفيد مع دلالتها على الزمان معنى آخر من معاني الجهة : كالانتقال والتحول والنفي والاستمرار والمقاربة والشروع ^(١١) .

- والضمائر (من ، ما ، أي) تنقل إلى معاني الشرط فتنبو مناب (إن) لضرب من الاختصار والتقريب ^(١٢) . أو تنقل إلى معاني الاستفهام فتتضمن معنى أداة الاستفهام

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢٢/١ .

(٢) المصدر السابق / ٤ ، ٧ ، ١٤ ، ١٩ ، ٢٢ .

(٣) المصدر السابق / ٣١ ، ٤٥ .

(٤) عبد القاهر الجرجاني : الجمل / ١٨ - ٢٧ .

(٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢٢/١ والجمل / ٢٥ .

(٦) المصدر السابق / ٢٦ ، ٣٧٥ ، ٣٩٣ .

(٧) المصدر السابق / ٣٩٣ .

(٨) المصدر السابق / ٣٩٧ ، ٣٩٨ .

(٩) المصدر السابق / ٦٤ ، ٦٩ ، ٧٢ ، ٩٠ ، ١٦٦ ، ١٦٧ . والجمل / ١٠ .

(١٠) عبد القاهر الجرجاني : الجمل / ١٣ .

(١١) المصدر السابق / ٣٠٠ - ٣٠٥ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ، ٤٣١ . والجمل / ١٣ ، ١٤ .

(١٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١-٦٦ - ٦٨ ، ٨٨ ، ٢٦٤ .

(الهمزة) ^(١) . ومن ذلك أن تنقل (ما) إلى معنى التعجب ^(٢) والمصدرية ^(٣) والنفي ^(٤) .
 - والظروف (متى ، أين ، أنى ، أي ، حيثما ، إذما) تنقل إلى معنى المجازاة
 فتضمن معنى «إن» لضرب من الاختصار والإيجاز ^(٥) .
 أو تستعمل في تعليق جملة الاستفهام فتحمل معنى أداة الاستفهام (الهمزة) كما في
 (متى) و(أين) . لأن الاستفهام لا يُخرج (متى) من أن يكون زماناً كما لا يُخرج (أين) من
 أن يكون مكاناً ^(٦) .

وتتميز الأدوات بسبب اتصال بعضها بالمبنى وبعضها الآخر بالمعنى . ومن الممكن
 أن نلخصها على النحو التالي :

(١) من حيث الصورة الاعرابية :
 تتفق الأدوات مع الضمائر والظروف في أنها جميعاً من المبنيات . ولكنها تختلف عنها
 في أن البناء هو الواجب والقياس فيها . ومن أجل ذلك لا يعلل لبنائها ^(٧) . ولا يكون
 فيها شيء من التصرف ^(٨) أو الإعراب التقديري ^(٩) .
 والأصل في بناء الأدوات السكون إلا أنها تبنى على الحركة لعلتين : إحداها الابتداء
 بالسكون كما في واو العطف وفائه وسائر الأدوات الكائنة على حرف واحد . وثانيها :
 التقاء الساكنين كما في إنَّ وسوف وثم وليت وما شابهها ^(١٠) .

(٢) من حيث الصيغة :
 الأدوات جامدة لا تصرف لها . فلا تتغير صورها ولا تشتق من أصول أخرى .

-
- (١) المصدر السابق / ٦٤ ، ٦٧ ، ٨٨ ، ٢٦٤ .
 (٢) المصدر السابق / ٣١٧ وما بعدها .
 (٣) المصدر السابق / ٣٤٥ ، ٣٥٢ .
 (٤) المصدر السابق / ٣٧٥ وما بعدها .
 (٥) المصدر السابق / ١٠٥٦ وما بعدها . والجمل / ٣٠ .
 (٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٦٨ - ٧١ ، ٩٠ ، ١٦٨ ، ١٦٩ .
 (٧) المصدر السابق / ٧٠ .
 (٨) المصدر السابق / ٢٢ .
 (٩) المصدر السابق / ٢٢ ، ٣٦ ، ٤٥ .
 (١٠) المصدر السابق / ٧٠ وما بعدها .

ولا تلحقها الإضافات التصريفية . ومن ثم فإنها لا تدخل في علاقات جدولية مع غيرها^(١٢) أما (النواسخ) وإن كانت تدخل في الجدول الإلصاقي فتقبل تاء التأنيث وحروف المضارعة والسين وغيرها^(١٣) ، أو تقبل الدخول في الجدول الإسنادي فتلحقها ضمائر الرفع المتصلة^(١٤) ، فإنها لا تقبل الدخول في الجدول التصريفي وذلك : إما لأنها ناقصة التصرف كما في (صار وأمسى ، وأصبح وظل وبات وأضحى وما زال وما انفك وكاد وأوشك)^(١٥) وإما لأنها لا تتصرف أبداً كما في (مادام ، وليس ، وراح ، وكرب ، وأخذ ، وعسى ، وأخلولق)^(١٦) .

(٣) من حيث التضام :

تفتقر الأدوات إلى التضام مع بنائها أو تركيبها . لأنها لا تستقل بأنفسها وتقتضي دائماً . شيئاً ينضم إليها . وبعبارة أوضح : إنه لا معنى لها خارج التركيب أو السياق . فأدوات الجمل تفتقر إلى ذكر الجملة بعدها^(١٧) . وأدوات العطف لا تفيد إلا مع المعطوف ولا الجر إلا مع المجرور ولا الاستثناء إلا مع المستثنى ولا القسم إلا مع المقسم به ولا الواو والمعية إلا مع المفعول معه . ولا تظهر مزاياها وخصائصها من غير أن ينظر إلى مكانها في التركيب وإلى موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض^(١٨) .

ومن تضام هذه الأدوات الذي يميزها عن الضمائر والظروف أنها أشد تأصلاً في حقل الرتبة منها . فأدوات الجمل - مثلاً - لها الصدارة في تركيبها^(١٩) . ومرتبة حروف الجر ، دائماً ، التقدم على المجرور^(٢٠) . وحروف العطف على المعطوف^(٢١) . وحرف

(١) المصدر السابق / ١٤ ، ١٥ ، ٣٢ ، ٣٦٨ ، ٣٨٤ ، ٣٩٢ ، ٥٦٤ .

(٢) المصدر السابق / ٣٥٤ ، ٣٥٦ ، ٣٧٣ ، ٤٠٦ .

(٣) المصدر السابق / ٣٠٥ ، ٣٥٤ ، ٣٥٦ ، ٣٦١ ، ٣٦٦ ، ٣٨٤ ، ٤٠٦ .

(٤) المصدر السابق / ٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥ .

(٥) المصدر السابق / ٣٥٤ ، ٢٩٩ .

(٦) عبد القادر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٦ ، ٣١ ، ٦٤ .

(٧) المصدر السابق / ٢٦ ، ٦٠٣ ، ٧٦٠ ، ٨٠١ ، ٨٧٤ .

(٨) المصدر السابق / ٢٦ ، ٣١ ، ٣٨ ، ٢٦٧ ، ٣٥٣ ، ٣٩٢ ، ١٠٦٤ .

(٩) المصدر السابق / ٢٤ ، ١٦٦ ، ٧٣٠ وما بعدها .

(١٠) المصدر السابق / ٢٤ ، ٨٧٤ . والجمل / ٣٢ ، ٣٣ .

القسم على المقسم به ^(٤) . وواو المعية على المفعول معه ^(٥) وواو الحال على جملة الحال ^(٦) .

(٤) من حيث المعنى :

لا تسمى الأدوات شيئاً معيناً . ولا تدل على معنى معجمي وإنما تساق للدلالة على معنى وظيفي تركيبي يقوم ببيان ذاتية الجمل ونوعها ، ويؤدي وظيفة الربط ، أو التعليق ، بين أجزاء التركيب وعناصر البناء أو الكلام ^(٧) .

(٥) من حيث التعليق :

التعليق بالأداة ، أو الربط ، من أهم الوظائف التي تؤديها الأداة داخل بنائها أو تشكيلها اللغوي . والأداة تعبر عن هذا المنحى الوظيفي عندما تدخل في علاقات سياقية فيكون لها :

- توسط بين الفعل والاسم كأدوات الجر التي توصل بعض الأفعال إلى الأسماء أو تعديها إلا ما لا تعدى إليه بأنفسها من الأسماء ^(٨) .

ومن ذلك (واو) المعية و(الا) في الاستثناء . إلا أن الفرق بينهما وبين أدوات الجر أنها لا تعملان بنفسيهما شيئاً لكنهما تعينان الفعل على عمله النصب . أو أن النصب مشترك بينهما وبين الفعل . فإذا قلت - مثلاً - : ما صنعت وزيداً ، فإن (زيداً) ينتصب بالفعل الذي هو (صنعت) بواسطة الواو : وإذا قلت : خرج القوم إلا زيداً . كان النصب في زيد مشتركاً بين الأداة (إلا) وبين الفعل خرج ^(٩) .

- والضرب الثاني من تعلق الأداة بما يتعلق به العطف . لأن «أدوات العطف» لا تعمل بأنفسها وإنما تنوب عن العوامل لضرب من الاختصار وتجنب التكرار ، فإذا قلت : رأيت زيداً وعمراً ، قام الواو مقام العامل فأغنى عن تكريره . فالعمل للفعل في الحقيقة وهذه تعمل على سبيل الاتباع والنيابة ^(١٠) .

- والضرب الثالث تعلق بمجموع الجملة كتعلق أداة النفي ، والاستفهام ، والشرط والتأكيد والاستقبال . . بما تدخل عليه .

(١) المصدر السابق / ٨٠١ وما بعدها .

(٢) المصدر السابق / ٦٠٣ ، ٦٠٤ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / ١٦٥ - ١٦٦

(٤) المقتصد / ٢٦ ، ٣١ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٣٩١ ، ٣٩٨ ، ١٠٣٣ ، ١٠٤٢ ، ١٠٤٣ .

(٥) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد / ٢١٩ ، ٥٣٨ وما بعدها ودلائل الإعجاز / ٤ والجمل / ٢٥ ، ٢٦ .

(٦) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد / ١ ، ٦٠٣ ، ٦٠٤ ، ٦٣٤ . والجمل / ٢٠

(٧) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد / ١ ، ٢٦ ، ٨٧٤ . والجمل / ٢٧ .

وهذه الأدوات لا تأثير لها في أصل اشتلاف الكلام . وذلك أن من شأن هذه المعاني (النفي ، الاستفهام ، التمني . . .) ان تتناول مجموع الجملة ، فإذا قلت : هل خرج زيد ؟ لم تكن قد استفهمت عن الخروج مطلقاً ولكن عنه واقعاً من زيد . وإذا قلت : زيد منطلق كان كلاماً تاماً كما أنك إذا قلت : ما زيد منطلق كان ذلك ، وإنما يفيد (ما) معناه الذي وضع له من النفي وكذا الباب ^(١) .

ومن ذلك (الفاء) و(إذا) الواقعتان في جواب الشرط لأن كلاً منهما مع تضمنها معنى التعقيب والاتباع لا تحيء إلا لتربط جملة جواب الشرط أو لتدل على تعلق هذه بتلك ^(٢) . وكذا (واو) الحال و(اللام) الواقعة في جواب القسم أو في جواب لو ولولا . لأن كلاً منهما مجتلبة لضم جملة إلى جملة ، أو معنى إلى معنى ولا مزية لها إلا فيما تفيد من تعليق الكلم بعضها ببعض . وبناء بعضها على بعض ^(٣) .

وللتشكيل الصرفي أصول توجه إليه في كلام النحاة واللغويين ، وكلام النقاد والبلاغيين من ذلك :

- مسألة (الصورة الإعرابية) التي أخذت أهمية واضحة . إذ تحدث هؤلاء عن دور (الإعراب) في توضيح المعاني وأثره في إدراك الفروق الدقيقة التي تصاحب التركيب ، وقالوا إنه يدخل في دائرة الكلام «ليفصل بين المعاني المشكلة ويدل به على الفاعل والمفعول والمضاف إليه وسائر ذلك من المعاني التي تعتور الأسماء» ^(٤) . كذلك لاحظوا أن التركيب (الشعري) يختلف عن التركيب المناظرله في العبارة الثرية وأنه يأخذ صورة أو معنى أغنى وأنصر . وتنهبوا إلى أن هناك تنافياً بين «الإعراب» أو المعنى الذي يهتم به النحوي ولغة الشعر أو تشكله الموسيقي . يقول ابن جني : إن «البيت إذا تجاذبه أمران : زيغ الإعراب وقبح الزحاف . فإن الجفاة الفصحاء لا يحفلون بقبح الزحاف إذا أدى إلى صحة الإعراب . . فإن كان ترك زيغ الإعراب يكسر البيت كسراً - لا يضاعفه زحافاً - فإنه لا بد من ضعف زيغ الإعراب واحتمال ضرورته» ^(٥) . ولكن جماليات التركيب

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٠ ، ٢٦ ، ٣١ ، ٣٩٨ ، ٤٩٣ . والجمل / ٢٧ ، ٣٣ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٥٤ ، ١٠٤٠ - ١٠٤٣ . والجمل ٢٤ . ودلائل الاعجاز / ١٦٥ - ١٦٦ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٣ ، ٢٤ ، ١٥٩ ، ٨٠٤ . ودلائل الاعجاز / ١٦٥ - ١٦٦ .

(٤) الزجاجي : الايضاح في علل النحو : تحقيق مازن المبارك دار العروبة ، القاهرة ١٩٥٩ ص/ ٧٧ . وانظر : ابن فارس : الصاحبي / ١٦١ ، ١٦٢ . والسيوطي : الزهر : شرح وتحقيق محمد أحمد جاد المولى ، ومحمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي . مطبعة عيسى البابي الحلبي . الطبعة الاولى (دون تاريخ) : الجزء الأول ص/ ٣٢٧ ، ٣٢٨ . ٥) ابن جني : الخصائص ١/ ٣٣٣ .

الشعري ودلالات تشكله الإيقاعي أو الموسيقي الخاص مبهمة على الإجمال . ذلك لأن هؤلاء القدماء كانوا يتوسعون في معنى الأخطاء (الإعرابية) التي يقع فيها الشعراء من جهة ، ويجعلون اختلاف حركات الإعراب عما يجب أن تكون عليه ، أو كل ظاهرة غريبة أو خاصة في الشعر ضرباً من الضرورة التي يلجأ إليها الشاعر مضطراً مثال ذلك تسكين الفعل ^(١) في قول امرئ القيس : (من السريع)

فاليوم أشرب غير مستحب إثمًا من الله ولا واغل
وتسكين ياء المنقوص عند النصب ^(٢) في قول الشاعر : (من الطويل)

فتى لو يباري الشمس ألقت قناعها أو القمر الساري لألقى المقالدا
وجواز الجزم في جواب إذا ^(٣) في قول الشاعر : (من الطويل)

إذا قصرت أسافنا كان وصلها خطانا إلى أعدائنا فضاير
هذا إلى جانب تنوين الاسم المفرد في النداء ^(٤) ، وإجراء المعتل من الأفعال مجرى السالم ^(٥) . وتسكين الياء في موضع النصب كما في قول بشر بن أبي خازم (من الكامل) :

كفى بالنأي من أسماء كافي وليس لسقمه إن طال شافي
والوجه كافياً ^(٦) ، أو كأن يجعل في الفعل علامة من التثنية والجمع ^(٧) أو تحذف الياء من لام الفعل اجتزاء بالكسرة ^(٨) ، وبيان التثنية على ألف في الرفع والنصب والجر ^(٩) . والخفض

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي

البجاوي ، عيسى الحلبي ، القاهرة دون تاريخ ص / ٥

(٢) المبرد : الكامل تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة ، دار نهضة مصر القاهرة دون تاريخ ١٥ / ٣ .

(٣) مكّي بن طالب : مشكل اعراب القرآن : تحقيق حاتم صالح الضامن وزارة الاعلام العراقية ١٩٧٥ ٣٤١ / ١ .

(٤) القزاز القيرواني : ضرائر الشعر أو كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة : تحقيق محمد زغلول سلام ومحمد مصطفى هداره ، منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٧٣ ص / ٨٤ .

(٥) المرجع السابق / ٨٤

(٦) المرجع السابق / ١٣٩

(٧) المرجع السابق / ١٣١ وما بعدها

(٨) المرجع السابق / ٢١٨ وما بعدها

(٩) المرجع السابق / ٢٣٧

على الجوار (١) وسكون الميم في (لم) في الاستفهام (٢) وحذف النون التي تأتي مع نون الرفع في الفعل (٣) ، وحذف التنوين من نحو قول ذي الرمة (من الطويل) :

وقفنا فقلنا إليه عن أم سالم وما بال تكليم السديار البلاقع (٤)

واعتبار ذلك كله منافياً لروح اللغة أو ضرباً من الحرية التي تتاح للشاعر ولا تعبر عن بعد فني أو تشكّل إيقاعي في بنية اللغة والشعر . كذلك تحدث هؤلاء عن الخروج على (المطابقة) : كتأنيث المذكر إذا كان مضافاً إلى مؤنث نحو قول ذي الرمة (من الطويل) :

مشين كما هزت رماح تسفّهت أعاليها مر السرياح النواسم

فأنت المر إذ كان من الرياح ، فكأنه قال تسفّهت أعاليها الرياح (٥) أو إجراء التأنيث على التذكير (٦) والإخبار عن الاثنين بالواحد وعن الواحد بالثنائية (٧) وجمع المذكر على ما يجمع عليه المؤنث (٨) . ومن ذلك أيضاً أنهم يتحدثون عن (الرتبة) فيجيزون للشاعر تقديم هاء التنبيه على بعض الكلام (٩) وواو العطف على المعطوف (١٠) وتقديمه (إلا) في الاستثناء (١١) . ويلحون على (التضام) فيجيزون للشاعر الفصل بين المفسر والعدد كقول الشاعر : (من المتقارب)

على أنسي بعدما قد مضى ثلاثون للهجر حولاً كميلاً
يذكرنيك حنين العجول ونوح الحمامة تدعو هديلاً

يريد ثلاثون حولاً ففرق بقوله للهجر (١٢) ، أو الفصل بين الجار والمجرور (١٣) وبين حرف

-
- (١) المرجع السابق / ١٨٩
(٢) المرجع السابق / ٢٠٩
(٣) المرجع السابق / ٢٠٩ - ٢١٠
(٤) المرجع السابق / ١٩١
(٥) لمرجع السابق / ٩٥
(٦) المرجع السابق / ١٦٠ وما بعدها
(٧) المرجع السابق / ٢٣٨ - ٢٣٩
(٨) المرجع السابق / ١٥٤
(٩) المرجع السابق / ٢١٦
(١٠) المرجع السابق / ٢١٧
(١١) المرجع السابق / ١٤٢
(١٢) المرجع السابق / ١٤٥ - ١٤٦
(١٣) المرجع السابق : ٩٨ وما بعدها

الجزء والفعل يجزم به ^(١) أو كحذف الفاء من جواب الجزاء ^(٢) ، وألف الاستفهام وليس عليها دليل ^(٣) ، وإدخال الأداة على الأداة ^(٤) .

- كذلك تحدث هؤلاء المتقدمون عن (الصيغة) وبرعوا - أحياناً - في تحليلها وكشف دقائق معانيها . فعملوا لاختلاف الصورة في بعض الأفعال في حالة البناء للمجهول عن صورتها في حالة البناء للمعلوم ^(٥) . كما عملوا للتضعيف في الفعل الثلاثي نحو (صر) لصوت الجندب بما يبدو أنهم توهموا فيه من استطالة في صوته وللتضعيف في الفعل الرباعي نحو (صرصر) لصوت البازي بما توهموا فيه من تقطيع . وذهبوا إلى أن المصادر التي تأتي على صيغة (فعلان) إنما تكون للاضطراب والحركة نحو (الغليان) و (الغثيان) فقابلوا بتوالي حركات المثال بتوالي حركات الأفعال ^(٦) وتكلموا عن بناء الفعل الرباعي السالم وذهبوا إلى أن له بناء واحداً هو «فعلل» مثل (دحرج) فإذا لحقته الزوائد صار خمسة عشر بناء . ثم ذكروا بأن لكل زيادة من هذه الزيادات معنى تحدته في الفعل إذا دخلته . . كذلك كل مثال من هذه الأمثلة يفيد معنى ليس في الآخر ^(٧) . وأشاروا إلى أنهم عدلوا عن (الفعل) إلى (اسمه) لأمور ثلاثة هي «السعة في اللغة» و «المبالغة» و «الإيجاز» و «الاختصار» . ولذلك التزموا مع أسماء الأفعال صيغة واحدة . تقول للواحد : صه وللثنين : صه . وللجماعة : صه . وللمؤنث : صه . ولو أردت المثال نفسه لوجب فيه التثنية والجمع والتأنيث وأن تقول : اسكتا واسكتوا واسكتي واسكتن . وكذلك جميع الباب . فلما اجتمع في تسمية هذه الأفعال ما ذكرناه من الاتساع ومن الإيجاز ومن المبالغة عدلوا إليها بما ذكرناه من حالها ^(٨) . وجعلوا «المبالغة» على وجوه منها : «المبالغة في الصفة المعدولة عن الجارية» . وذلك على أبنية كثيرة منها «فعلان» ومنه «فعال» و «فعول» و «مفعل» و «مفعال» ^(٩) .

(١) المرجع السابق / ١٤٧

(٢) المرجع السابق / ١٥٥ وما بعدها

(٣) المرجع السابق / ٢٢٠

(٤) المرجع السابق / ١٨٨ ، ١٨٩ وما بعدها

(٥) ابن جني : الخصائص ٢ / ٢١٧ - ٢١٨

(٦) ابن جني : الخصائص ٢ / ١٥٢

(٧) ابن وهب : البرهان في وجوه البيان / ١٢٥ ، ١٢٦ - وانظر أيضاً : ابن جني : الخصائص

٣ / ٢٦٤ ، ٢٦٥

(٨) ابن جني : الخصائص ٣ / ٧٤

(٩) الروماني : النكت / ١٠٤

- وفضلاً على ذلك فإنهم التفتوا إلى مظاهر المعنى الحساسة في (الصيغة) الشعرية ، ولذلك تراهم يتحدثون عن لغة الشعر ولغة النثر ، ويدركون أن لغة الشعر وبنية أكثر تنوعاً وأعظم تعقيداً منها في لغة النثر . ويرون أن من حق الشاعر أن يستعين بأضعف اللغتين إن احتاج إلى ذلك لأن «الشعر موضع اضطراب . وموقف اعتذار ، وكثيراً ما يحرف فيه الكلام عن أبنيته وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله»^(١) . ولكن هؤلاء مع ذلك ظلوا يتصورون أن هناك حدوداً بين (الصيغة) و(تركيبها) بين (الصيغة) و(سياقها) اللغوي . ولم يستطيعوا أن يتذوقوا مدلولها البلاغي أو أن يصلوا إلى نتائج واضحة عن جمالياتها وإيجاءاتها ونشاطها الأدبي . وأثر ذلك في جماليات الشعر . وألحوا دائماً على فكرة البعد الواحد والدلالة الموجهة والموقف المعزول هذه الفكرة التي هدمت نشاط السياق وأغفلت فاعليته ونتج عنها أن صلتنا الأدبية ببنية اللغة والشعر تعرضت لإهمال وتفكك شديدين يصعب تصورهما الآن تماماً .

ويعيننا كذلك أن نلاحظ أن «الضمير» كان موضع عناية هؤلاء المتقدمين وأن البلاغيين منهم بخاصة وقفوا عند آفاق جديدة لم يتنبه إليها اللغويون والنحاة ، وأنهم حاولوا أن يكشفوا تفصيلات هذه الظاهرة بالرجوع إلى التركيب اللغوي أو السياق القريب الذي غذى التطلع إلى مسألة (الالتفات) فتحدثوا عن نقل الكلام من أحد أساليب التكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى أسلوب آخر . وصاغوا العلاقة بين (الضمير) وما قبله على طريقة منطقية وعبروا عن قوة الإدراك العقلي - لا الوجداني - التي تصحب تحوله أو العدول به من صيغة إلى أخرى^(٢) .

- ٩ -

وإذا أردنا آخر الأمر أن نصور موقف المتقدمين من فاعلية البناء الصري في تصويراً موجزاً فلنقل : إن هؤلاء لم يكن لديهم في فهم جماليات البناء الصري مكان ملحوظ ولم تكن لديهم فكرة واضحة أو مقنعة حول إقامة أصول متفق عليها للتذوق الأدبي أو الكشف الفني العميق . حقاً إن هؤلاء أحسوا بوجود مستوى لغوي للأدب وشعروا بخصوصية في لغة الشعر ، وأشاروا أننا إلى ما قد تنطوي عليه هذه اللغة من خصب

(١) ابن جني : الخصائص ٣/ ١٨٨

(٢) راجع تفاصيل ذلك في : مجاز القرآن لأبي عبيدة ١/ ١١ ، ١٩ ، والبديع لابن المعتز/ ٥٨ - ٥٩ والبرهان لابن وهب/ ١٥٢ والصناعتين للعسكري/ ٤٠٧ - ٤٠٩ والصاحبي لابن فارس/ ١٨٣ - ١٨٤ واعجاز القرآن للباقلاني/ ٩٩ - ١٠١ ، والعمدة لابن رشيق ٢/ ٤٢ - ٤٥ .

وثراء^(١) وتطلعون إلى مثل قول ابن قتيبة عن أبي نواس «وقد كان يلحن في أشياء من شعره لا أراه فيها إلا على حجة من الشعر المتقدم وعلى علة بينه من علل النحو»^(٢). ولكنهم مع ذلك لم يتعمقوا الإحساس ببلاغة العنصر الصرفي. ولم يستطيعوا أن يوفروا له الموقف الحي المتفاعل الذي لا يكتفي بذاته ولا ينمو بمعزل عما حوله، ولم يقدروا الحاجة إلى التركيب أو (السياق) الذي يعوض وحدة الجهة التي تؤذي المعنى الأدبي كما يعوض عن تمزق الدلالات ويعتمد التعاطف على تقاربها وتبادلها في بعض عناصرها المكونة لها، ويراهما تنمو وتتجه بالمعنى اتجاهاً واحداً. وبعبارة واحدة: لم يحفل هؤلاء المتقدمون بتحديد جماليات اللغة والشعر تحديداً دقيقاً مقنعاً. ومن أجل ذلك لم تأخذ مسألة النشاط الأدبي أهمية واضحة وأصبحت التراكيب الصرفية ودلالات عناصرها وصيغها مبهمة على الإجمال. وظل أثرها في فهم شئون الشعر والبلاغة شيئاً محيراً لا نضج فيه ولا كمال.

- ١٠ -

هذه خلاصة مكثفة لموقف الناقد أو اللغوي القديم من فاعلية البناء الصرفي. ولو كان علي أن أختار لفظاً واحداً أصف به هذه الفاعلية لكان هذا اللفظ هو «الإيضاح» غير أن من الواجب ألا يسيء المرء إلى فهم هذا اللفظ. إذ أن له في الدراسات النقدية واللغوية الموروثة معنى أضيق من ذلك الذي أقصده فعندما يقول اللغوي القديم إن هذا اسم أو صفة أو ضمير أو ظرف أو أداة... الخ. فإنه يعني عادة أن هناك كفاءات خاصة تحدد هذا المبنى أو ذاك، وأن هناك ملامح معينة تميزه. غير أن البناء الصرفي ليس (نشاطاً) بهذا المعنى. فهو ليس بحثاً عن الدلالات الموجهة وهو ليس موقفاً معزولاً كما يفعل أولئك المتقدمون الذين نعرفهم جميعاً.

والصحيح أن البناء الصرفي (نشاط) بمعنى أوسع. فهو في هذا المنحى يعنى بالتقسيمات والارتباطات المباشرة لكي يحدد فاعليتها ونقاط قوتها. وبهذا المنحى يكون النشاط الصرفي عنصراً فعالاً في خلق المعنى. ولكن ما الذي يدرسه البناء الصرفي بطريقة.

(١) راجع في ذلك مثلاً: ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي: مكتبة وطبعة محمد علي صبيح القاهرة ١٩٦٩ ص/ ٢٧٨ - ٢٨٠. وانظر الرماني: النكت في اعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف القاهرة الطبعة الثانية ١٩٦٨ ص/ ١٠٧ والمرزبان: الموشح: تحقيق علي محمد البجاوي دار نهضة مصر ١٩٦٥ ص/ ١٤٤ - ١٥٦.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء: تحقيق وشرح محمد أحمد شاكر دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٧، ٨١٨/٢ وانظر أيضاً الشعر والشعراء ١٩٥/١.

جمالية ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ليست هينة إلى الحد الذي يتبادر الى الذهن لأول وهلة . ومع ذلك يمكن القول إن البناء الصرفي يوجه المتلقي إلى تفهم النشاط اللغوي في اعتبارات بعيدة وراء الصفات الموضوعية أو الدلالات الموجهة ، ويعمل في إدراك مواقع المكونات الصرفية على الوجدان . والموقع متميز تماماً من طبيعة المكونات الصرفية في ذاتها وإن يكن يتصل بها .

على أننا لا نستطيع أن ندرك أهمية النشاط الجمالي الصرفي ما لم نبحث في أهمية النشاط اللغوي بوجه عام . ان التشكلات الصوتية والنحوية والاستعارية ليست وحدات مستقلة أو تشكلات مضمومة إلى بعضها بعضاً بطريقة متمايزة ، تظل عادة دون تفاعل أو تداخل ، وان كنا أحياناً نشير إليها من أجل تفصيل القول أو إيضاحه آنأ ، وإلى المقارنة بين عناصر التشكيل اللغوي آنأ آخر . بل انها أهم من ذلك بكثير . إذ أنها تسيطر على نشاط السياق وتوجهه ، وتؤثر في المعنى وتخلقه . فنحن نحفل دائماً بحبوية هذا الموقف أو ذاك على هدى تفاعله مع المواقف الأخرى . والعناصر التي نعتقد بتمايزها عن التركيب والسياق لها أهمية أساسية في تكييف النظرة الى البناء الصرفي ، وفي أن نستهدف مكوناً معيناً بدلاً من مكون آخر . ومن هنا فإن دلالات هامة تتوقف على معرفتنا بفاعلية اللغة . ويمكن القول بوجه عام إن البناء الصرفي لن يكون فعالاً ما لم يكن مرتكزاً على نشاط التركيب أو فاعلية السياق . أما البناء الذي ينظر اليه بمعزل عن هذه الفاعلية أو هذا النشاط فلا بد له أن يكون قريب المرمى واضحاً . إذ يكون نتاجاً للبعد الواحد ، أو المدلول الموجه ، أو الموقف المعزول .

أريد أن أقول إن أول وأهم ما ينبغي ان يقال هو ان من الضروري ان ندرس البناء الصرفي بطريقة جمالية . ومعنى ذلك - كما أشرنا من قبل - أن نكون على استعداد لالغاء الدلالات المباشرة المتعلقة بالبناء الصرفي ، أو وضعها في حالة أقرب إلى الكمون والغموض . أي أن من واجبنا أن نحفظ بفكرة المعنى المتعدد ، وثرء الاحتمالات الممكنة ، فنبحث دائماً عن تيارات جديدة ، ونغير المعنى عندما نجد هذه التيارات . وينبغي أن نقاوم ذلك الإغراء القائم أبداً وهو إغراء قبول الملامح الدقيقة أو الكيفيات الخاصة مهما بدا من جاذبيتها دون اختبار جمالي لها . أو دون إدراك استيطقي يطلعنا عليها . وعندما يتم لنا ذلك يصبح في إمكاننا أن نتدوى ما في البناء الصرفي من إمكانات كامنة وأن نتجنب الخلط بين دلالاته المباشرة وغير المباشرة وإذن فلا بد لنا أن نحاول فهم فاعلية النظام الصرفي ، وأن نحاول الاهتداء الى السمات التي تؤلف المجال الاستيطقي في هذا النظام .

وأول ما نبدأ به النظر أن المكون الصرفي ينتفع باستخدامه استخداماً لا يقوم على الموقف الإشاري الموجه وإنما يقوم على الانتفاع بجو هذا المكون الحيوي بحيث يستخلص منه إيماءات ملائمة . وهذه في الحقيقة اتجاهات أدبية . يقول المتنبي (من الوافر) :
إذا اشتبهت دموع في خدود تبين من بكى تمنى تبأكى^(١)
فصيغة (تفاعل) - تبأكى - هنا ، بيئة واسعة تقترن بمعان نفسية لا تتوافر في حال التعبير بصيغة أخرى . ذلك أنه يراد بهذه الصيغة تصوير الهم البعيد والحزن المفرط الذي يخضع له المتنبي ويعاني منه وهنا نزع أن المدلول الموجه الذي تفيد به زيادة الألف والتاء في هذا البناء (تفاعل) قد يكون ادعائياً لا حقيقياً وكان بلاغة هذه الصيغة لا تقوم على ترديد النظر بينها وبين صيغة (فعل) - بكى - والانتقال الذوقي بينهما . وهذه خاطئة . إن تذكر التبأكي والوقوف المستأنى أمامه ثروة شعورية لا عوض عنها . بل الحس اللغوي في أوضح صورته يعطينا من (التبأكي) معنى النفسي المتصل بالحس هو الذي يستمد منه روح (الصيغة) والتركيب وهذه الملاحظة الأخيرة - أعني علاقة (الصيغة) بجماليات الشعر - هامة والحاجة إليها واضحة من أجل مواجهة فاعلية اللغة وتوضيح النشاط الخيالي الشعري . وفي هذا المقام لا نستطيع أن نقول إن البناء الصرفي لا يثري المعنى الأدبي ولا يحتمل أكثر من بعد واحد . فتفاعل الدلالات أو التكيف المتبادل بين البناء الصرفي ومطالب التركيب والسياق تؤدي بنا إلى الاعتراف بحتمية المعنى المتعدد أو دخول المدلول الصرفي الموجه كعنصر في بنية الشعر الإيقاعية ونشاطه الخيالي .

وإذا صحت هذه الملاحظة وصح أن تفاعلات التشكيل الصرفي تتداخل مع تفاعلات المعاني والإيقاع فإن الموقف النقدي القديم يحتاج إلى تعديل أساسي أو يبدو غير مقنع على أقل تقدير . ففاعلية التشكيل الصرفي - وفقاً لهؤلاء - متميزة من اللغة والشعر . وهي مرتبطة دائماً بوحدة الإشارة وتحددها ومن أجل ذلك يصعب على هؤلاء أن يوافقوا على أن التشكيل الصرفي يخلق المعنى وأنه ينمو من خلال تداخله مع عناصر التعبير الأخرى ، وأن الإشارة ، وبخاصة في الشعر ، كثيراً ما تشتبك بموقف إيقاع أو نشاط استعاري . البعد الواحد نظرية تعنى بالفهم المنطقي وحده ولا تقدم إلينا يداً في تحليل جماليات اللغة والشعر . بل إن حركة النشاط اللغوي الجمالي تقوم على تغيير مفهوم البعد الواحد والمدلول الموجه . أليس يتلخص كله في أن العمل الأدبي تعبير مركب كثيف يمكننا من رؤية أبعاد كثيرة متصلة لا يمكن اختصارها ولا بحثها في ضوء المعنى المتبادر لنظرية

(١) عبد القاهر الجرجاني : المختار من دواوين المتنبي والبحري وأبي تمام / ٢٢٠ .

البعد الواحد^(١). من أجل ذلك تفقد الحدود النهائية أهميتها وتصبح ذا معنى رمزي معقد . ذلك أن من الممكن - كما قلنا - أن تكون الدلالات الاشارية ذات معنى كامن يعطيها خصباً وثراء ومن الممكن ، دون عناء ، أن نقرأ فيها رمزاً . والقارئ بدهاء لا يستطيع أن يهمل ما قد يصاحب المواقف المعزولة من تشابك في إيقاع المعنى نفسه ولا يمكن في حالة كهذه أن يتناسى أن ما هو معزول محدد ذو معنى ملتبس متعدد .
و ثم مثال آخر نقدمه هنا كما ندل على الحقيقة نفسها . وهي الدلالة المباشرة غير المقصودة . يقول المجنون (من الطويل) :

فلا تكثرا لومي فإن أخاكما بذكراه ليلى العامرية مولع
فعمل المصدر - ذكراه - عمل فعله - عند تضامه مع فاعله أو إضافته إليه ، ليس مقصداً وحيداً ولا مقصداً آخرياً كما يذهب نقادنا العرب المتقدمون^(٢). فان الذكرى في البيت رمز لاختلاط الشاعر بنفسه . ويكون المراد إذن فراغ (قيس) لحبيته يتأملها ويقوي صلته بها . وعلى هذا يمكن أن يقال إن التعبير (بصيغة) المصدر يتيح للشاعر أن يفرغ لنفسه وينعكس عليها بالمحاورة والتأمل . ويوحي بمعنى الاتصال الكامل - الاتصال بالحبيبة المفقودة (لا الشخصية) - والامتلاك غير المحدود . ولا شك أن تقديم هذا المصدر على متعلقه (مولع) معناه أن هذا (المبنى) ذو صلة قوية بالنفس . بل يؤنس على تلقي المعنى في لحظة ونشاط يمكن من التأثير . ويعود (المصدر) إذن تعبيراً رامزاً - كما قلنا - إلى أداء المعنى أداء وجدانياً .

وفي قول كثير (من الطويل)

قضى كل ذي دين فوق غريمه وعزةً مطول معنًى غريمها
لا نحفل بما تدل عليه صفة المفعول (مطول ، معنًى) من وصف الفاعل بالحدث على سبيل الاستمرار والانقطاع . ولا نحفل أيضاً بأن يرتفع (غريمها) بالأول الذي هو (مطول) أو بالثاني الذي هو (معنًى)^(٣). وإنما المقصد أن هذه الصفات أكبر مظاهر الإحساس بالقلق والخوف من البلى والضياع وقيمتها أننا بتخيل صيغتها ودلالاتها نتطرق بالفكر إلى بواعثها . إذ الواقع أن هذه الصفات لا تعبر عن شكوى أو قلق ما بلا قيد أو تحديد . فهنا تكون الشكوى في أعلى درجاتها ويكون القلق في ذروته . وحينئذ يرمز التشكل الصرفي إلى حقائق تملأ النفس . وبذلك يعود الى المطل والعناء بعدهما النفسي ،

(١) W. Urban: Language and Reality, P. 446

(٢) انظر عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٥٠٧/١

(٣) انظر عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ٢٨٣/١ وما بعدها

ويعاود الشاعر التحسس لقلقه واغترابه وشكواه . لأنَّ المطل أو العناء المصور يلاقيه ويعنيه .

ونستطيع أن نغضي فنضرب أمثلة أخرى متعددة وحينئذ نجد أن البناء الصرفي أغنى وأدل مما تخيلنا بعد قراءة القدماء وتفصيلاتهم الدقيقة . ولا يمكن أن نبحت عن فاعلية هذا البناء دون استبصار إحياءاته الأدبية وإدراك موقعه على الوجدان . وغنى عن الذكر أن الإحياء الأدبي ليس بالذي يرد البناء الصرفي إلى مضمون مبتذل معهود أو مضمون قريب يوقف عليه في سر . وليست فاعلية (المبنى) الموحية إلا اكتسابه قدرات أبعد من قدراته المعجمية وإثاراته القريبة بحيث ينطلق منه في مساق بعينه اعتبارات ذات قيمة رمزية . وهذا المعنى ينبغي أن يكون أساساً يُبنى عليه النظر في بلاغة البناء الصرفي والتعبير على الإجمال . يقول المتنبي (من البسيط) :

لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي شيئاً تيممه عينٌ ولا جيدٌ
يا ساقبي أحرُّ في كؤوسكما أم في كؤوسكما همٌ وتسهد
أصخرة أنا مالي لا تحركني هذي المدام ولا هذي الأغاريد
إذا أردتُ كمتَ اللون صافية وجدتها وجيبُ النفس مفقود

فإذا كانت (الصخرة) في تشكيل اللغة الصرفي (اسماً) لها دلالة معجمية عديدة فإنها في النشاط الخيالي الشعري تفقد هذه الدلالة . وهي في نفس المتنبي شيء أكثر وأبعد من هذا . فقد تعنى موت الهوى وجود النفس ووحشة القلب . وهي وسيلة تعوض بعض المشاعر وشيء يستوفي به الشعور بالخوف والعزلة والضيق . وهي في كل هذه المعاني ترتبط بها صور خاصة ملائمة إذ الإحياء الأدبي للكلمات ليس إلا تعبيراً مختصراً عن العوالم التي تعيش فيها . والمبنى - اسماً أو صفةً أو فعلاً أو ضميراً أو أداة . . . لا يعيش معنى مجرداً وإنما ينطلق أحاسيس واضحة أو غامضة قوية أو ضعيفة مشروعة أو غير مشروعة . أما الدلالة المعجمية فليست هي الدلالة الأدبية بحال وإن أمكن أن يستأنس بها في موقف ما .

وفي التعبير بأداة النداء (يا) - وهي حاجة لا مناص من إشباعها - إشارة إلى بعد المطالب التي يتجه المتنبي إلى تليتها . ويقترن بها شيء واضح من الهم والخوف حين يستعين الشاعر بساقيه يسألها عما في كؤوسهما أحر هو أم هم وتسهد ؟ ولا شك أن مجيء الاستفهام بعد النداء غو في هذه المطالب البعيدة الملحة بحيث يجعلها في أسنى

درجات التأثير . إذ الهم ، الذي يوحى به النداء ، درجة دنيا بالنظر إلى هذا الذي يعاني منه المتنبي ، ويحدث به ساقبيه ، ويحاور فيه نفسه . وانقلاب حقائق الاشياء من خمر وغير خمر يفقد النفس شعورها بذاتها وخوفها مما يجعل العقل والقلب في حال من التفكك والذبول . وتفكك الوعي ، أو موت القلب درجة أعلى من همه وتسهيده . وأحسب أن ليس في هذا غلو أو مغالطة . فان استبصار الإيحاء الأدبي لسياق الاستفهام ذو قيمة لا يمكن أن يعارض في تحسبها والإقرار بها . والسياس هنا يقوم على الانتقال أو الالتفات من ضمير الخطاب إلى ضمير التكلم من التحدث إلى ساقبيه إلى الانعكاس على نفسه بالمحاورة والشكوى والتأمل . ومن البسير أن يحمل الالتفات هنا على تمثل المعاناة الغامضة القوية التي يخضع لها المتنبي وتحليل جمود القلب وموت الهوى ذي الصلة القوية بحسه العميق . وتضيف إلى ذلك أن الالتفات المذكور تعبير عن قوة الإدراك الوجداني للمعاني السابقة واستجابة لما يحتاج إليه الإقرار بالوحشة والعزلة والضيق من خلوة الشاعر بنفسه لكي يفرغ لاستبطانها ومناقشتها في كثير من الهدوء واليقظة . ويكون الإقبال على ضمير المتكلم هو التعبير عن بلوغ المعاني حدها الأقوى . والالتفات هو المعنى المرجو من وراء الإدراكات السابقة .

- ١٢ -

ونقول بعد ذلك ان (التركيب) وثيق الصلة ببلاغة العناصر الصرفية ونشاطها الادبي . كما أنه يؤثر في هذه العناصر ويحدث اختلافاً في طبيعتها . وهذا المنحى هام وخطير جداً . فهو - من ناحية - يتيح لنا أن نستخلص العناصر الصرفية ونقدر أهميتها ، ويؤدي - من ناحية ثانية - إلى زيادة استمتاعنا بالعمل الأدبي الذي يدخل في تشكيله وتكوينه . فالعمل الأدبي حين يأسرنا أو يشير إعجابنا لا نكون واعين (بالعنصر) و (التركيب) والتعبير بوصفها كيانات مستقلة . ففي تفتيت النشاط اللغوي إلى أجزاء أو مواقف معزولة قضاء على وحدة العمل الأدبي وقيمه ومعناه . وما أن نفهم نشاط اللغة وعلاقاتها المتبادلة حتى نصبح أكثر حساسية لكل ما هو متضمن بوفرة في بنائها . وبذلك يزداد الإدراك الجمالي حدة . وبالتالي تزداد التجربة الجمالية إمتاعاً . ويترتب على ذلك الطمأنينة إلى أن طبيعة المكون الصرفي وقيمه لا يمكن أن تعرف معرفة كاملة بمعزل عن نشاط (التركيب) .

هذا المنحى خطير إلى أبعد حد . ولو قرأنا البناء الصرفي في ضوء هذا الموقف لأدنى بنا إلى دلالات عميقة وتيارات بعيدة . ولا يقل عن ذلك إمتاعاً ما يؤدي إليه من ثراء وغنى

- ١٠٣ -

في إدراكنا الجمالي . فلا بد لنا من أن نقدر أهمية (التركيب) طوال مناقشتنا لفاعلية البناء الصرفي . وعلينا ألا ننسى لحظة واحدة أنَّ (الصيغة) و (اللواصق أو اللواحق) و (الزمن) . . الخ بالنسبة إلى النشاط الأدبي الواحد لا وجود لها إلا في داخل التركيب . ففيه يؤثر بعضها في بعض ويتفاعل معه . وهي لا توجد ولا تكون لها قيمة إلا نتيجة لعلاقاتها المتبادلة أو ارتباطها بالعناصر الأخرى وكل نظرة إلى البناء الصرفي على أنه مجرد مجموع من العناصر المكونة والاعتقاد بأن أي عنصر مكون يمكن أن يظهر أو يختفي أو تتحدد فاعليته ، دون أن يخضع لنشاط التركيب ، إنما هو اغفال لفاعلية اللغة وتشكلها الجمالي .

وأول ما أود أن ألاحظه هنا أن فاعلية البناء الصرفي تقوم على استخدام التركيب ذي الصبغة الأدبية أو الرمزية . بمعنى أن الإيحاء الأدبي للتركيب يمكن أن يزيد من تأثير العنصر الصرفي . وأن الحديث عن فاعلية التركيب يؤدي إلى الحديث عن العناصر التي تدخل في تشكيله أو تكوينه . وإذا تعمقنا هذه الفكرة فسوف نشكك في معظم ما نعرفه عن البناء الصرفي . أو سوف نجد - على أقل تقدير - أن الناقد القديم غير قادر على متابعة جماليات اللغة . لقد تعودنا أن نقرأ كثيراً من بناء اللغة الصرفي وأن نشعر أننا فهمناه . ولاشك أن هذا الشعور غالباً ما يفسد علينا ضماثرنا وقلوبنا ، وغالباً ما يكون حاجزاً منيعاً . قال المجنون (من الطويل) :

وإني لأستغشي وما بي نعمة لعلَّ خيالاً منك يلقى خيالاً^(١)
فالبناء الصرفي هنا يفسر تفسيراً خاطئاً . إذ إرادة النوم «التي تفيدها (صيغة) - استغش - (استغشي) - ليست غرضاً بعيداً يحتاج الشاعر إلى أن يذكر به . والناقد القديم غير قادر على متابعة إيحاء (الصيغة) الأدبي فما يزيد أن يقول بارادة النوم وكان الأخرى أن يلتفت إلى معنى العزلة والغربة تملأ على الشاعر حسه وتستغرق تأمله وتصبح شغله الذي يشغله حين يفيء إلى همومه وأحزانه ويأنس بها ويطمئن إليها .

وملاحظة (اللواصق واللواحق) ذات مقام . (فالتنكير) ، في تركيب النفي ، من قوله (وما بي نعمة) يضيف معنى ذا قيمة يحدد جو التركيب ويمنحه تفصيلاً لا غنى عنه . ويشير - بطريقة ما - إلى ما يحتاج إليه البناء الشعري من حاجة إلى استجلاء فكري وتذوق وجداني . أليس مرد التنكير إلى أن الشاعر قد أنهكه الاحساس بالبعد والاعترا ب ؟

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٢٧٦ .

الإحساس بالبعد هو الذي يبرر حذف الصفة المقدرة والتذكير معاً . لأن الإحساس بالبعد معناه عزوف قوي عن التصور الكامل عن « التعريف » . بل ان (التعريف) في هذا المقام محال لا يقوم البتة لأنه يلغي ظل العمق وظل الإبهام معاً ، ويلقي في الغالب الأعم الحس بالوضوح أو الإلفة . وعلى العكس من ذلك يكون التذكير قادراً على بعث الحس بهذه المعاني أو تصويرها تصويراً أدبياً يترك أثراً فعالاً في الحس . فالتذكير هنا عامل في تصور البعد وتقوية الإحساس به . وبعبارة أدق تقوية الشعور بالعزلة والاغتراب الأليم .

ثم نلاحظ أن (المضارع) - يلقى - يهيء لتجدد اللقاء وبعد الوجدان لتخليه والاستمرار الشعوري به . وتلك هي صلة الظاهرة بالتركيب . فإذا كانت طبيعة (المضارع) اللغوية تقتضي الاستمرار فإن النشاط الأدبي العام (للمضارع) شيء واضح يمكن تسميته بالاستمرار الشعوري ، ويكون المراد تقوية الشعور باللقاء ، ويصبح الخيال ناموساً يتجدد الشعور به أنا بعد أن .

وقد يكون واضحاً الآن أن دلالة الأداة (لعل) ما نتج من تفاعل بين (التركيب) القريب وهذه الأداة المتخذة نفسها . وعلى ذلك فإن المعنى المادي قد يتناسى سريعاً ويكون القول (بالترجي) ناجماً من قصور الأصل المادي وأجوائه . وبعبارة أخرى : يكون استخدام (لعل) هنا أريد به التسامي غير المباشر بالترخي . أو أن هذه الاداة لا نعدو أن تكون نموذجاً معنوياً . أعني طائفة من المعاني التي تصاحب الترجي أو تخصصه . ولا غرو أن معنى (الترجي) يدل على الحس القوي بالقرب ويؤذن بذلك الاستمرار الشعوري الذي يغرس في النفس البهجة ويشعر أن اللقاء أمر ميسور طبيعي ، أو على أقل تقدير ، داني المثال . بل الأداة (لعل) هي وحدها التي تمكن من تحسس هذه المعاني وتثبت في النفس أن اللقاء يحتاج إلى معاناة وأنه لا يتم في يسر وسرعة . وهكذا نلمس التكامل بين الظاهرات المختلفة في التركيب .

وعلى العموم فإن (التركيب) من أكثر جوانب النشاط الأدبي خفاء . ومن الممكن المضي في الكشف عن فاعليته بقدر كبير من التعمق والتعقيد . وفي هذا الصدد لا نجد اختلافاً كبيراً بين البناء الصرفي وتركيب الشعر الصوتي ، بين تفاعلات المعاني وتفاعلات الایقاع . وهذه الحقيقة ، وإن كانت شديدة الغموض والإبهام ، ربما كان لها أعظم دلالة في مجال جماليات التشكيل اللغوي . فالموقف المعزول لا يستطيع أن يكشف في العمل الأدبي عن عمق وتعقد . وقليل جداً من تشكلات اللغة والشعر هي التي تكشف لنا عن كل ما فيها منذ البداية . وفي استطاعة الناقد الذي يهتم بفاعلية اللغة أو يحسن مواجهة

النص الأدبي أن يساعدنا على الإحاطة بالعمل المعقد^(١). وأن يكشف لنا - على الدوام - عن علاقات متبادلة تربط بين عناصر التركيب وعن معان تؤلف حقيقته وتيارات ضمنية تضفي عليه عمقاً وثراء . يقول الشاعر (من الطويل) :

كأننا خُلِقْنَا للنسوى وكأنما حرام على الأيام أن نتجمعا
هنا نجد المكونات الصرفية تخلق تشكيلات إيقاعية مختلفة ، وتمتد النشاط الخيالي الشعري بكثير . ولكن فكرة الدلالات الموجهة تصرفنا - أحياناً - عن البحث . وكأن ما ليس ثابتاً أو محدوداً فهو خال من المعنى أو القيمة الذاتية . إذا نحن قرأنا البناء الصرفي في هذا البيت وغضضنا النظر عما نسميه المواقف الإشارية المحددة استطعنا أن نرى في هذا البناء رمزاً . ووجدنا أننا بصدد أفكار ووجدانات ومواقف متشابكة معقدة . ووجدنا (الأدوات) التي ترتبط بتشكيل مقطعي طويل (كان ، كأنما ، على ، أن) - والتي تحمل الارتكاز - ذات شأن . فتشكلها المقطعي - أو الإيقاعي - في هذا المقام - ينبىء عن كل ما أهم وأقلق وأحزن الشاعر . وفيه جانب شعوري واضح هو أن الشاعر قد أنهكه الاحساس بالبعد أو المسافة . وتلك هي الدلالة المقصودة أولاً لا الحديث عن البناء الصرفي أو التشكيل المقطعي في ذاته . ووجدنا - كذلك - أن توافق النبر والارتكاز في وقوعهما على (صيغة) المجهول (خلقنا) يتضمن وصف مخاوف الشاعر ومقاصده . وأنها متحدة ومتكافئة . وتستجيب للموقف الذي يحيط به استجابات غير مبددة ولا مفككة . أي أن (الصيغة) التي تولد هذا التوافق وتساعد على خلق تشكيل إيقاعي معقد تنطوي على إيجاء خاص وترفع من قيمة التركيب الأدبية . وذلك هو النهج الأدبي الذي لا يكتفي بأن ينقل الينا الدلالة حتى يصحبها بتأثيرها في النفس أو ما يجعلها متخيلة قوية المشو . وهكذا نسارع الى القول بأن الظاهرة تسند من (التركيب) وأن فاعليتها ترجع الى ما تكتسبه العناصر الأخرى من حيوية وإثارة حين ينظمها التركيب ويوجه إدراكنا لها . فالتركيب لا يجعل هذه المكونات واضحة فحسب بل إنه يزيد من جاذبيتها ويؤكدها إذ أن المكون الذي لا يلفت النظر وهو منفرد بأسرنا حين يقرأ مرة أخرى في إطار التركيب . وفي استطاعتنا أن نتصور في هذا الصدد - دون صعوبة - كثيراً من الأمثلة : فالأدوات والظروف والضمائر واللواحق واللواحق التي هي في ذاتها لا معنى لها أو لا تتسم بأي بعد فني تصبح نشاطاً لغوياً متجدداً وبناء إيقاعياً عميقاً حين توضع داخل (التركيب) . ولولا التركيب لكانت

العناصر المكونة ضئيلة الأهمية ، ولما كان للمعنى الذي يتقاطع ، باستمرار ، مع هذه التشكلات إلا قدر ضئيل من الإثارة فلا بد أن يحيا التركيب داخل كل عنصر من عناصر التشكيل اللغوي ويشيع فيها روحه ويجعل كلاً منها يدعم الآخر ويؤكد .

ونعود بعد ذلك فنرى أن استعمالات التركيب متنوعة ومتعددة الى أبعد حد وليس في استطاعتنا ، في هذا المقام ، أن نعبر عنها جميعاً - كما ينبغي ألا نتوقع أن يكشف لنا نموذج شعري أو عمل أدبي ، واحد عن كل أبعاده وألوانه على الفور ولكن إذا نظرنا الى عناصر التشكيل اللغوي في ضوء حساسية التركيب المرفهة وتنوعاته المعقدة أصبحنا أقدر على تذوق هذه العناصر التي هي أكثر عناصر العمل الأدبي عمقاً وخفاء .

أريد أن أقول : إن من المستحيل أن نناقش فاعلية المكون الصرفي بمعزل عن فاعلية (التركيب) إذ التركيب لا يوجه إدراكنا إلى نوع من الامكانيات الملائمة فحسب ولا يتوقف نشاطه لكي يفحص العناصر المكونة أو يقدر علاقتها . ولكن فاعليته هي ما تقتضي انتباهاً عميقاً واعياً ، وما تتطلب الإحساس الجاهلي بوجه خاص . وهي بعيدة عن المدلول الثابت الموجه بقدر ما هي بعيدة عن ترتيب الأجزاء أو العناصر المكونة ترتيباً منطقياً وتعاقبها واحداً تلو الآخر .

- ١٣ -

(والسياق) وثيق الصلة بجماليات التشكيل الصرفي . وهنا أود أن أشير الى أن (السياق) يشمل المكون الصرفي وتأثيراته في التركيب ، ويشمل بوجه عام جميع العلاقات والعلاقات المتبادلة بينه وبين مكونات التشكيل اللغوي الأخرى . أي أن (السياق) يؤكد أن الظاهرة لا يمكن أن تفهم منعزلة وإنما تفهم فقط بدراسة تشكلاتها وتأثيراتها وعلاقاتها المتبادلة . ويساعد على جعل بناء العمل كله متأسكاً ويمدنا بقراءة مترابطة للكل . وعندما نفهم نشاط السياق نفهم - أيضاً - نشاط العناصر المكونة كلها ونبدأ فنتشكك في جميع الدلالات الصرفية الثابتة ، ونضعها بطريقة كاملة في علاقة مباشرة أو غير مباشرة مع مكونات السياق الأخرى وعناصره المتشابكة .

وبناء اللغة وفقاً لهذا المنحى ليس مجموعة متباينة من التشكلات : أعني التشكل الصوتي ، والصرفي والنحوي ، والاستعماري . . الخ بل ان هذه كلها تتغير دائماً وتتقاطع وتشارك في تكوين النشاط الأدبي وخلق إحياءات ورموز ملائمة . وليس بعيداً أن يؤثر نوع معين من التشكل الصرفي في جاليات نشاط استعماري إلى جانب تأثير تشكيل معين من التشكلات الصوتية والنحوية . وذلك لأن أوجه النشاط اللغوي هذه تنتمي إلى

مجال أو إطار حي فعال . لأنها كلها تؤثر في المعنى وتتجه بعمق إليه ولا تتحول عنه . ولنضيف إلى ذلك أنه يكاد يكون من الخطأ ، دائماً ، الكلام عن بعد واحد . أو فكرة ثابتة لأن السياق ليس حركة مباشرة غير منقطعة نحو مدلول موجه . وإنما هو ينطوي على انحناءات مستمرة وإعادة نظر وتتبع اتجاهات جديدة يوحى بها نشاط اللغة أو التركيب المستخدم في العمل الأدبي وما إلى ذلك . وبذلك يركز السياق اهتمامنا على عناصر التشكيل اللغوي بوصفها أداة للتعبير الجمالي ويكشف ، أيضاً ، عن القصد الجمالي للكل . بل يؤكد أن التشكيل اللغوي ينطوي على معنى معقد بعيد المنال . يعبر عنه ويخصه ويميزه تفاعل الصور والدلالات داخل العمل الأدبي ذاته ^(١) . أريد أن أقول : أنه ينبغي أن نعتد على نشاط السياق من أجل دحض فكرة البعد الواحد والدلالات المباشرة . وبدلاً من أن يدرس البناء الصرفي دراسة وحدات منفصلة علينا أن ندرسه دراسة رموز . ففاعلية السياق هي قدرته على أن يخلق من الدلالات المباشرة رموزاً وفيرة الإبعاد ، ويؤكد بطريقة ما أنه ليس هناك طريقة واحدة أو طريقة مفضلة لقراءة البناء الصرفي وتذوقه أو الانتفاع به . ولا ختم حديثي هذا بوقف قصيرة عند نشاط التركيب الصرفي في بعض الآيات القرآنية الكريمة التي وقف عندها عبد القاهر : يقول الله تعالى (مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً . وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون) ^(٢) .

هنا نلاحظ أن ما يسيطر على التشكلات الصرفية يغيّر بعض دلالات التعبير الضمنية العميقة . وحينما يقال لنا إن العناصر الصرفية واضحة الدلالة في وسعنا أن نقول ينبغي أن نترى ريشاً نعيد النظر في البناء الصرفي نفسه وريشاً نتحول عن فكرة الدلالات المباشرة إلى فكرة تفاعل الدلالات ، وريشاً نعطي للسياق قوة توضح كل أبعاد المعنى وشرائه وتلغي كل المواقف المعزولة الثابتة والدلالات المحددة الواضحة . فاستبصار الإيحاء الأدبي لسياق (الأداة) - إن - من قوله تعالى (وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت) ليس تأكيداً لمدلول الضعف ولا قوة تقرير موضوعي له . ومن العسير أن تقف عنده بغض النظر عن وجدانية السياق . والأقرب إلى الإقناع أن نقول : إن التوكيد وصف أو بعض وصف لوقع المعنى على النفس ، أو هو أدل على ضرب خاص من مواقع الضعف في النفس وكونه

(١) Cleanth Brooks: The New criticism. A Brief for the Defence. P. 239. American Scholar. 13 Summer. (١

1944.

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ١٠١ /

موقعاً أقرب فيما نقول إلى الاستثارة العنيفة التي تحدثها الصورة المتخيلة . و (الصوت) في ذاته ذو تأثير . إذ التشديد المنطلق في (الأداة) يضيف إلى النفس التنبه والإثارة ويوحى بحالة انفعالية لا يستطيع إنكارها . وغير خافية كذلك دلالة (اللاحقة) أو التنكير من قوله (بيتاً) إذ التنكير يهز المشاعر أكثر مما يهزها التعريف . التعريف يجعل المعنى المتخيل حقيقة يتلقاها العقل بكثير من التسليم والقبول ويعطي معنى الكلمة صبغة المعهود أو المألوف . أما التنكير فانه بمؤازرة السياق يبعث شيئاً غير ذلك ويمكن من تحسس معاني الضعف فيه . بل التنكير هو وحده الذي يوحى بأن مدار الأمر ليس الضعف وحده ولكن على موقع الضعف من النفس ويدل على أن هذا (البيت) مبهم أمره في وهنه وضعفه ويشير إلى وجود أعماق في دلالة الكلمة المنكرة نفسها يراد تبيانها . ثم الإلحاح على صيغة (الماضي) يحتمل إيجاء بعيداً . وخاصة أن الماضي يحيل الحدث أكثر واقعية ويعطيه صفة ما حدث ولو في الحس . ويلقي قدراً من الإقناع الوجداني بوقوع الحالة المصورة بالقياس إلى الحالة التي يعبر فيها بصيغة (المضارع) أو (الاسم) أو (الصفة) . فندرك إدراكاً ما التهيؤ لمعنى الضعف ويخفي من النفس الإحساس «بالمقارنة» أو التشبيه . واخفاؤه درجة أبعد من التأثير .

ومن صلة البناء الصرفي (بالمساق) قوله سبحانه (واشتعل الرأس شيباً) ^(١) . فاللاصقة أو التعريف (بال) في قول الناقد القديم للعهد . وأولى بل أصح أن يكون المعنى مأخوذاً من الحس . إذ التعريف هنا يحمل شيئاً واضحاً من الخوف والإحساس العميق بالبلبلى والفناء . ويشعر أن الشيب حدث مفزع مكروه يصعب على المرء اتقاؤه . ويساير جو الخوف والفناء النشاط بالاستعاري في قوله سبحانه (اشتعل) . وليس الاشتعال هنا ضرورة اقتضاها بياض الشعر وانارته ولكنه ضرورة اقتضتها حاجة إلى مزيد من تصور حركة الشيب وتخيلها بعض الوقت في الحس . إذ لا يستقر في النفس عن الشيب بياضه وقابليته للانتشار فيما يزعم نقدنا العربي القديم وإنما تستقر المعاني المرتبة على آثاره أو المصاحبة له . وهو في كل حال متأثر بدلالة النار الرمزية من حيث الحركة والنشاط ومن حيث الخطر والهلاك .

والحق أن (السياق) من قوله تعالى (قال ربّ إني وهن العظم مني) يعين على هذا الإدراك الوجداني الذي نقول به . ففي قوله سبحانه (إني) معنى من التلكؤ والضعف . وفيه جانب شعوري واضح هو أن (زكريا) - عليه السلام - يستشعر القرب من البلى

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / ٧٩ ، ٨٠ وأسرار البلاغة / ٢٥٢ .

والموت ويحبس بالحركة التي تدنو بالحياة إلى نهاية المطاف . بل في ذكر الجار والمجور في قوله سبحانه على لسان زكريا (مني) إشارة لا تخفى عن إحساس زكريا بالضعف يدب في كل أجزائه قوياً سريعاً . وكان الحياة كلها هي عظم يتساقط . أو كأنما يقتلع العظم الحياة من جسمه . وفي (تعريف) العظم نفسه مؤنس بذلك . إذ (التعريف) في هذا المقام يقرب إلى المخيلة المدلول المرجو ويجعل تمثله أيسر وأمكن . وهكذا نلاحظ أن ظواهر السياق جميعاً تتعاون في خلق إحساس واحد . وإن العبرة دائماً بما تستحضره النفس عند إطلاق الكلمات ، كما أن العبرة في نشاط هذه الكلمات بما تستحضره النفس عند إدخالها في مساقها أو بيتها .

الفصل الثالث

قراءة ثانية للتشكيل النحوي

(١)

من أجل تقديم المسائل التي ينطوي عليها التشكيل النحوي يكفي أن نلم ببعض الملاحظات الأساسية التي تتردد في الموروث البلاغي والنقدي من زوايا مختلفة . لقد لاحظ بعض النقاد ، ما يتميز به التركيب النحوي من خاصيات دقيقة ، وما فيه من ثراء وغموض وتعقيد ، وأثره في إعطاء مفهوم خاص للشعر . وفي ظل هذه العناية الفائقة بالتشكيل النحوي ، والإلحاح المستمر على أن الشعر طريقة في تأليف الكلمات وربطها وتنظيمها نشأت نظرة خاصة إلى الشعر . وأخذت مسألة تنظيم الكلمات أهمية خيالية في جماليات النشاط التصويري وفي توضيح عمود الشعر العربي على الإجمال . وبعبارة أخرى لاحظ بعض النقاد أن المعنى في الشعر لا يستطيع أن يظفر باستقلال واضح وأنه يرتبط بفكرة التنظيم الداخلية للألفاظ المستعملة في تشكيله أو تكوينه . أي أن «التنظيم» يعطى له غنى ومادة جديدة . هذه المسألة أثارت الناقد القديم ووجهته الى مسائل جدية تدور حول تركيب الشعر ولغته ومعناه ، وجعله مفتوناً بفكرة الترابط المعقد أو «النظم» . هذه الفكرة - النظم - التي تؤلف ، وفقاً له ، كل خصائص العبارة الشعرية ، وتستوعب كل معاني التراكيب في الشعر . ومن ثم ينبغي أن نستعد لمواجهةها .

فكرة «النظم» تستعمل ، عادة ، للدلالة على كل ما له صلة بالبحث في الهيئات النحوية للكلمات وما قد ينتج عنها من مزية أو جمال . وتطلق ، أحياناً ، مرادفة أو دالة على المعاني القائمة في النفس وذلك عندما تكون المزايا في المعاني موضوعية ذوقية ، فلا يدور موضعها على صواب عرفي وإنما يدور على جمال خاص يؤتاه المنشئ أو المبدع في موضع دون موضع ويتأتى للكلمة في مقام دون مقام . وقد يُظن أن ربط «النظم» بالمدلول الأدبي أو الوجداني للتركيب أكثر صواباً لأنه يكشف باستمرار علاقات جديدة بين الأشياء ، ولأن جذوره تمتد كالنبت في مسافات أخرى بعيدة فترتبط بأكثر من ممكن واحد وتشيع على الدوام حالات رمزية لا يستطيع النحو بأدواته القريبة ودلالاته الموجهة التي تسيطر عليها الجزئية تماماً أن يبلغها .

إن حديث «النظم» ذو أصول تاريخية بعيدة . وهو موضوع عاجله النحاة واللغويون والقراء والنقاد والبلاغيون علاجاً يسيراً ساذجاً ، أسى فهم موضوعه ووظيفته وعلاقته بفاعلية اللغة ونشاط الشعر . ولكن عبد القاهر منحه سمة تمتاز بالتوضيح والتفصيل والتأويل الذهني والإمعان العقلي . فأعاد تشكيل مادته من جديد ووسّع من دلالاته أو عدل منها . ووثق الاهتمام به ونمّاه ، ونبه في قوة إلى رصيد هائل من صوره ومعانيه ، ورأى أن الشيء الذي لا يزال محتاجاً إلى التوكيد أو التأييد هو أن نعيد طريقة

التفكير الأدبي على الإجمال . ولهذا يحسن بنا أن نبدأ بدراسة هذه المشكلة الشائكة وأن نلقي الضوء على تصور عبد القاهر لها وتبعه لدقائقها وأسرارها .

وأوفى العبارات التي تقع عليها العين من كلام عبد القاهر أو التصورات التي يشيعها أن «النظم» توخى معاني النحو . يقول : «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت ، فلا تزيع عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه - فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق . وفي الشرط والجزاء : إلى الوجوه التي تراها في قولك : إن تخرج أخرج ، وإن خرجت خرجت ، وإن تخرج فأنا خارج ، وأنا خارج إن خرجت ، وأنا إن خرجت خارج . وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في قولك : جاءني زيد مسرعاً ، وجاءني يسرع ، وجاءني وهو مسرع أو وهو يسرع ، وجاءني قد أسرع ، وجاءني وقد أسرع . فيُعرف لكل من ذلك موضعه ، ويحيى به حيث ينبغي له . وينظر في الحروف التي تشترك في معنى ، ثم يفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى . فيضع كلاً من ذلك في خاص معناه ، نحو أن يحيى بما في نفي الحال ، وبلا إذا أراد نفي الاستقبال ، وبإن فيما يرجع بين أن يكون وأن لا يكون ، وبإذا فيما علم أنه كائن . وينظر في الجمل التي تسرد فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء ، وموضع الفاء من موضع ثم ، وموضع «أو» من موضع أم ، وموضع لكن من موضع بل . ويتصرف في التعريف والتكبير والتقديم والتأخير في الكلام كله ، وفي الحذف والتكرار والاضمار والظهار ، فيضع كلاً من ذلك بمكانه ، ويستعمله على الصحة ، وعلى ما ينبغي له»^(١)

وليس من شك في أن هذه العبارات وأشباهاها عبارات مشوبة بشيء غير قليل من القصور لأنها توهم - إذا سبقت وحدها - أن المعاني التي يرومها عبد القاهر نحوية بحتة ، وأن «النظم» لا ينمو حقياً في كتابات عبد القاهر إلا في ضوء توخي معاني النحو ووجوهه وفروقه التي تكشف وحدها «المعنى» وتصنعه ، وليس الأمر كذلك .

(٢)

وإذا كان من غير المقبول أن يدرس «النظم» في ظل نزعة واحدة . أو أن تعتبر

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / ٦٤ - ٦٥ .

المعاني النحوية أصلاً لكل ما عداها . فإن من الأهمية بمكان أن نشير ، هنا ، إلى أن عبد القاهر أدرك هذه الحقيقة وأنه تجاوزها دون توقف تام عندها . وإذا ما قرأت في الدلائل غير مرة فإنك لن تجد عناء في التخلص من هذا الفهم المحدد الذي ينافي روح التعمق . وذلك هو المؤنس الأكبر على رفض المعاني النحوية أو الشك في قدرتها على تفهم العبارة الأدبية وتذوقها . لذلك كله كان لا بد من مراجعة شاملة لمذلول النظم واتجاهاته أو البحث عن أدوات أكثر نضجاً للفهم . ولومضينا نتعقب عبد القاهر في تحليلاته اللغوية للكشف عن أبعاد «المعنى» في العمل الأدبي بوصفه لغة ذات عمق ، ورحنا نبحت عن كل مايعطي صورة كاملة لمذلول النظم وجدنا عبد القاهر يحاول أن يثبت في الجوانب الأولى من الدلائل أن العمل الأدبي لا يكون الا في «المعاني» ويؤكد ان (النظم) لا علاقة له «باللفظ» . وانما النظم يقتضي (المعنى) القائم في النفس ، ويرتب الألفاظ حسبما تترتب هذه المعاني . فللمعاني الأسبقية واليها يرتد التفكير الأدبي ، ولا تزيد الألفاظ أن تكون تابعة للمعاني في مواقعها ولاحقة بها .^(١) ولهذا ينبغي ، اذا أردنا أن نتبين العلاقة الحقيقية بين (النظم) و (المعنى) أن نبعد عن النظم شبح (اللفظ) وأن نلح دائماً في أن نمنح كل علاقة مزعومة بينهما . وأن نؤكد أهمية (المعنى) الذي يجعل الردة في الفصاحة والنظم أو في كل حديث نقدي إليه .^(٢)

ولكي يمنح مذهبه هذا تأكيداً فإنه يأخذ صوراً مختلفة من الأوصاف التي ترفع من شأن (اللفظ) فيردها الى (المعنى) .

أ - فالفصاحة والبلاغة وتحير اللفظ وجودة السبك ونحو ذلك من الأوصاف التي نسبوها إلى اللفظ إنما هي أوصاف راجعة إلى المعاني وإلى ما يدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها ، أو هي عبارة عن خصائص ووجوه تكون معاني الكلام عليها ، وعن زيادات تحدث في أصول المعاني .^(٣) وهذه حقيقة واضحة . فأنت إذا قلت : إن الألفاظ زينة للمعاني وحلية عليها ، أو أن المعاني كالجوارى والألفاظ كالمعارض لها فانه يقصد بالألفاظ الدلالات (الثانية) التي تسمى أحياناً زينة أو حلية أو طلاوة أو شيئاً أو كسوة .^(٤) ومن أجل ذلك راح يقحم ، على الدوام ، فكرة المعنى ومعنى المعنى ، ويتعمق في استلهم الذوق العام الذي يبحث عن المعنى الأول والمعنى الثاني^(٥) .

(١) المصدر السابق / ٤٠ - ٤٤ . (٢) المصدر السابق / ٣٤ وما بعدها .

(١) المصدر السابق / ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠٥ .

(٢) المصدر السابق / ٢٠٣ .

(٣) المصدر السابق / ٢٠٢ - ٢٠٣ .

وليس شك في أن عبد القاهر كان يهدف الى تعميق المفهوم المتوارث للعبارة الأدبية وإلى تصحيح بعض الأخطاء المتداولة ومن أشهرها عبارة الجاحظ التي يرى فيها أن الشعر صناعة وجنس من التصوير ^(١) وإلى توضيح أمور الشعر وإلى القول بأننا دائماً نحتاج الى نظرية في المعنى في كل خطوة من خطوات تحليلنا . وقد أعانه على ذلك عمق إحساسه بفكرة «النظم» وجوهره - كما بينا - هو توخي معاني النحو وأحكامه وفروقه وجوهره والعمل بقوانينه وأصوله ^(٢) وإذا صح هذا أصبحت الأوصاف التي تمد اللفظ أو التي سمعت أطرافاً منها على جرف .

ب - وإذا تصورنا المسائل الأخرى التي يجادل فيها عبد القادر وجدنا معظمها متأثراً بنظريته في «المعنى» أو «النظم» . (فالمجاز) - وإن جرى في ظاهر المعاملة على اللفظ ، بوصفه يقوم على انتقال اللفظ عن موضعه واستعماله في غير ما وضع له - فإن الصفة فيه (للمعنى) . وهذه حقيقة قريية . ففي قولنا عن الرجل «أسد» لا يقصد أنه في معنى شجاع على الإطلاق ، وإنما التجوز هو في أن ادعيت للرجل أنه في معنى الأسد . وهذا - إن أنت حصلت - تجوز منك في (معنى) اللفظ لا اللفظ ^(٣) «فالتجوز ، إذن ، مداره أو مآل الأمر فيه إلى المعنى وحده . (والكناية) - وإن كانت توهم أن المزية والحسن فيها إلى اللفظ - فإنها تستدل (بمعنى) على (معنى) «ألا ترى أنك لما نظرت الى قولهم : هو كثير رماد القدر ، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة لم تعرف ذلك من (اللفظ) ، ولكنك عرفت بالنظر اللطيف ، أو بأن رجعت إلى نفسك فطلبت له تأويلاً . ^(٤) و (الاستعارة) تثبت بها (معنى) - عن طريق المشابهة - لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ، ولكنه يعرف من (معنى) اللفظ ^(٥) . بيان هذا : أنه لا خلاف في أن «اليد» من قول لبيد (من الكامل) :

وغداة ربيع قد كشفت وقرة

إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

استعارة . إلا أنك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ اليد قد نقل عن شيء إلى شيء . وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبه شيئاً باليد فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ اليد إليه ، وإنما المعنى

(١) المصدر السابق / ٣٦٨ وما بعدها و ٣٨٩ . وقارن بالجاحظ : الحيوان ١٣١ / ٣ - ١٣٢ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز / ٣٤٧ ، وانظر الدلائل / ٦٤ ، ٦٥ .

(٣) المصدر السابق / ٢٨٠ ، ٢٨١ .

(٤) المصدر السابق / ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٩ .

(٥) المصدر السابق / ٣٣١ .

على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة على طبيعتها شبه الانسان قد أخذ الشيء بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد ، فلما أثبت لها مثل فعل الانسان باليد استعار لها اليد . وكما لا يمكنك تقدير النقل في لفظ اليد كذلك لا يمكنك أن تجعل الاستعارة فيه من صفة اللفظ . ^(١) وإذا ما عرفنا أن اللفظ يعار من بعد أن يعار المعنى ^(٢) ، وأن «المبالغة» التي تفيدها الاستعارة لا تنأتى بوجه إلا إذا كان المستعار هو المعنى ^(٣) ، أمكننا القول بأن الاستعارة كالكناية ، والمجاز . مدارها على (المعنى) وحده . أو أنك تعرف المعنى فيها من طريق المعقول دون طريق اللفظ .

وحينما نتصور «التمثيل» سوف نجد الأمر فيه أظهر : فالمعنى المراد لا يعرف من طريق اللفظ وإنما يعرف أو يتحصل من مجموع المعاني الأول . ألا ترى ان المغزى ، من قول يزيد بن الوليد الى مروان بن محمد حين بلغه أنه يتلكأ في بيعته «بلغنى أنك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى . فإذا أتاك كتابي فاعتمد على أيها شئت والسلام» ، هو التردد بين الأمرين وترجيح الرأي فيها . وأن هذا المعنى لا يعرف من لفظ التقديم والتأخير أو من لفظ الرجل ، وإنما يتأتى من المعاني الحاصلة من مجموع الكلام ^(٤) .

ويقال مثل ذلك في «الفصاحة» بوصفها طريقة في إثبات (المعنى) ^(٥) ، أو باعتبارها وصفاً تحب للكلام من أجل مزية تكون في (معناه) وأنها لا تكون وصفاً له من حيث اللفظ مجرداً عن المعنى . ^(٦)

وإذا ما أقبلنا على قراءة ظواهر أخرى : كالتجنيس ، والحشو ، والطباق ، تساقطت في نفوسنا عناصر كثيرة وأحصى هذا الحنين الغريب الى الشكل العساري من المعنى . وهوت آثار اللفظية والنزوات الهندسية والزينة السطحية التي نسب أمرها الى هذه الظواهر خطأ أو قصوراً . ولو حاولنا أن نعطي لكلامنا شيئاً من القوة قلنا : إن فضائل هذه الظواهر جميعاً معنوية ، وأنها قادرة - إذا أحسننا تلمس السبيل إليها - على أن تعبر عن دلالات هامة عميقة الجذور في تشكيل (المعنى) الأدبي أو تغير المستوى الذوقي : (فالتجنيس) - مع أن الصورة صورة التكرير والاعادة - لا يخلو من فائدة غير متوقعة وذلك بعد أن يخالط المتلقي يأس منها . ^(٧) ويقال مثل ذلك في (الحشو) بوصفه يعطي

(١) المصدر السابق / ٣٣٤ . (٢) المصدر السابق / ٣٣٢ - ٣٣٨ و ٣٤٠ .

(٣) المصدر السابق / ٣٣٢ ، ٣٣٦ .

(٤) المصدر السابق / ٣٣٨ . وانظر : أسرار البلاغة / ٩٩ ، ١٠٠ .

(٥) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٣٥٣ - ٣٥٦ .

(٦) المصدر السابق / ٣٣٩ وما بعدها .

(٧) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٧ وما بعدها . وانظر دلائل الاعجاز / ٤٠١ ، ٤٠٢ .

فائدة غير مترتبة . (١) وأما (التطبيق) فأمره أبين وكونه معنوياً أجلى وأظهر ، فهو مقابلة الشيء بضده ، والتضاد بين الألفاظ المركبة محال وليس لأحكام المقابلة ثم مجال . (٢) .

ج - هذه هي أكثر المحاولات إلحاحاً في فهم مشكلة (المعنى) . وتلك هي الظهور التي سيقَّت في ضوء تيار «اللفظ» أو التي نسب أمرها إليه تكلفاً أو قصوراً . ونستطيع بعد ذلك أن نلاحظ كيف يؤيد عبد القاهر هذه الدعوى ، ولو بعض التأييد ، إذا ألمنا بظواهر أخرى - كالسرقات والإيجاز والمعارضة والتفسير الأدبي - ظن أنها تؤلف مادة خصبة لفهم مشكلة المعنى . أو وجد فيها متسعاً لتوضيح مفهوم العمل الأدبي وتمييزه والبحث عن قيمته ، وللتأكيد على حق الخلق الأدبي في إعطائنا صورة أخرى .

أما (السرقَة) فيتلخص موضوعها بأن مدار اهتمامنا الأول فيها هو (المعنى) وحده . فاللفظ لا يسرق وحده وإنما يسرق المعنى معه بالضرورة . (٣) والذي يقرأ النقد العربي لا يسعه إلا أن يسلم بذلك ودون هذا المفهوم لا نستطيع حقاً أن نتمثل عناية النقد العربي الضخمة بمسألة الروابط بين المعاني . ونستطيع أن نوضح هذا الموقف مرة أخرى إذا علمنا «أن الشاعر قد يعتمد إلى معنى مبتدل فيصنع فيه ما يصنع الصانع الخاذق إذ هو أغرب في صنع خاتم وعمل شنف وغيرهما من أصناف الخلق» (٤) ، وإذا قيل : ان الشاعر - أو المبدع - أخذ معنى عارياً فكساه لفظاً ، أريد باللفظ صورة أو خصوصية يحدثها الشاعر أو غير الشاعر للمعنى . (٥) .

والمأمل في رأيه في (الإيجاز) يجده ينبع من اعتبار خاص لمعنى اللفظ . فالمعاني لا تكثر ولا تقل . (٦) وهذا رأي يدفعه إلى القول بدلالة المعنى على المعنى ويجعله يشيع غير قليل من التصورات التي تحور من دلالات الألفاظ أو توهم أنها تستعمل من قبيل الدلالات التي يتسرب بعضها في بعض .

وفي (المعارضة) ما يكسب الطمأنينة إلى هذه الحقيقة . فالمعارض يتجه إلى الأوصاف التي ترجع إلى جهة (المعنى) فيعارضها ، وليس للألفاظ - من حيث هي ألفاظ مجردة - نصيب في المعارضة بوجه من الوجوه . (٧) .

(١) عبد القاهر الجرجاني . أسرار البلاغة / ١٩ ، ٢٠ .

(٢) المصدر السابق / ٢٠ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / ٣٦٩ وما بعدها .

(٤) المصدر السابق / ٣٦٨ .

(٥) المصدر السابق / ٣٦٩ ، ٣٧٠ .

(٦) المصدر السابق / ٣٥٦ ، ٣٥٧ .

(٧) المصدر السابق / ٢٠٠ .

وفي مجال (التفسير الأدبي) يمكن أن يقال كلام كثير . وليس هناك شك في أن ما يبدو من تشابه (المعنى) في المفسر والتفسير يخدع الباحث . قد يقال أن المعنى واحد فيها . ^(١) ولكن المزية التي تجدها لهما تكمن في طريقة إثبات كل منهما أو تقريره . ^(٢) فالخلاف بينهما إذن في طريقة الإثبات ذاتها أو لنقل في «صورة المعنى» .

(٣)

ذلك موقف مختصر أو تطلع يسير لمسألة «اللفظ والمعنى» وقد قصدت إليها قصداً لأنها ربما كانت نقطة البدء في التفكير في مشكلة «النظم» أو كانت قرين التطلع المستمر إلى فهم أعمق لهذه المشكلة الشائكة أو أقرب إلى ذلك . فلنصل ما انقطع من حديث هذه المشكلة ولنتمهل في قراءة مدلولاتها واتجاهاتها ومنهج تناولها .

وأول ما نقول إن عبد القاهر بعد النظر إلى مشكلة (المعنى) - بوصفها أداة هامة في تحليل العمل الأدبي ومواجهته - عاد يفكر في اعتبارات خاصة دفعت به إلى القول بـ «النظم» ، وأخذ يبحث - داخل الفكرة العامة عن أدوات أكثر نضجاً للفهم انتهت به إلى القول بأن تشكيل العبارة وطريقة تنظيمها تنطوي على خصوصيات دقيقة وتكشف عن امكانيات ثرة لم تكن واضحة في النقد القديم . وهو في ذلك لا يلغى - كما يتوهم - فكرة «المعنى» الذي أثبتته وأحياء وكشف عن قوته وثرائه ، إنما ألغى «المعنى العام» العاجز عن إدراك اعتبارات خاصة أو خلق نوع من التوتر أو النشاط الوجداني . ومن أجل ذلك حاول أن يفرق بدقة بين مزية في «المعنى العام» الناتج من العلاقات التي تربط الكلمات في داخل الجملة ، وأخرى في «النظم» . فالذي يدقق النظر في قول الجاحظ : (جنبك الله الشبهة ، وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسبا ، وبين الصدق سبباً ، وجب اليك الثبت ، وزين في عينك الانصاف . . . الخ» يجد نفسه أمام عبارات ممزقة أو وحدات مستقلة لا يأخذ بعضها برقاب بعض ، وليست تتضمن فضيلة من فضائل «النظم» ، أو ليست منه في رتبة ، على حسب تقويمه لها . ^(٣) ولهذا السبب البعيد أيضاً وجهت المفارقة بين مزية في «معنى» الاستعارة و«بلاغتها» وبين مزية في «النظم» . فليس مرد بلاغة الاستعارة إلى «المبالغة» التي تحدث عنها النقاد قبله ، ولكنها في طريقة الإثبات عينها . ولا أدل على ذلك من أن الاستعارة - من قول الشاعر (من البسيط) :

(١) المصدر السابق / ٣٤٢ .

(٢) المصدر السابق / ٣٤٣ .

(٣) المصدر السابق / ٧٦ ، ٧٧ .

سالت عليه شعابُ الحيّ حين دعا
أنصاره بوجوه كالدنانير
على لطفها وغرابتها - إنما تم لها الحسن ، وانتهى إلى حيث انتهى : بما توخى في وضع
الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها . وإن
شككت فاعمد الى الجارين والظرف فأزل كلا منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه
فقل : سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره . ثم انظر كيف يكون
الحال ؟ وكيف يذهب الحسن والحلاوة ؟ وكيف تعدم أريحيتك التي كانت ؟ وكيف
تذهب النشوة التي كنت تجدها ؟^(١) .

وفي هذا النموذج ما يكسب الطمأنينة إلى القول بأن طريقة الشاعر في صياغة
استعاراته ، أو في بناء وحدة خاصة للكلمات جزء أساسي من جماليات التصوير
الشعري ، وأنها هي التي تضيف إلى الشعر حسنه وقوته وثرائه . وفيه أيضاً - كسابقه -
ما يجعلنا نصرح بأن «المعنى العام» لا يعني عبد القاهر وأنه ليس أصلاً في حديث «النظم»
ولا يمت بصلته إليه ، أو ليس بغرض من أغراضه في شيء . وهذه خاصية يهملها كثيراً أن
ننبه إليها لأنها ، وحدها ، هي التي توضح العلاقة الحقيقية بين «النظم» و«المعنى» ودونها
لا نستطيع أن نتحسس موقع المعنى من النفس ولا أن نتمثل الاختلافات التي تحدثها
أمكنة الكلمات وصياغتها . ومن أجل ذلك راح عبد القاهر يقارن بين قوله تعالى
(واشتعل الرأس شيباً) ، واشتعل شيب الرأس ، واشتعل الشيب في الرأس . ويلح على
أن بحث الاستعارة ، هنا ، ينبغي أن يتم في ضوء تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها
وربطها . أو أن صيغة التركيب في الآية تؤدي معنى أو وظيفة تحتاج إلى تحليل . وهذه
حقيقة يسيرة . ففي الآية مزية لا ترجع إلى مزية «المعنى» أو «الاستعارة» وإنما تدخل على
النفوس بأن يسلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء وهو لما هو من سببه فيرفع
به ما يسند إليه ، ويؤتى بالذي الفعل له في المعنى منصوباً بعده مبيناً أن ذلك الإسناد
وتلك النسبة إلى ذلك الأول إنما كان من أجل هذا الثاني ، ولما بينه وبينه من الاتصال
والملازمة^(٢) . «وفي الآية شيء آخر من جنس النظم وهو تعريف الرأس بالألف واللام
وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة . وهو أحد ما أوجب المزية . ولو قيل : واشتعل
رأسي . فصرح بالإضافة لذهب بعض الحسن»^(٣) . ويقدم كذلك قول الشاعر : (من
الطويل) :

(١) المصدر السابق / ٧٨ .

(٢) المصدر السابق / ٨٣ .

(٣) المصدر السابق / ٨١ .

فلو إذنباً دهرٌ وأنكرَ صاحبٌ وسلط أعداءٌ وغابَ نصيرٌ

فأنك ترى من الرونق والطلاوة ، ومن الحسن والحلاوة ، ثم تتفقد السبب في ذلك فتجده : إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو «إذنباً» على عامله الذي هو «تكون» وإن لم يقل : فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذنباً دهر ، ثم إن قال «تكون» ولم يقل «كان» ثم إن نكر الدهر ولم يقل «فلو إذنباً الدهر» ثم إن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد . ثم إن قال «وأنكر صاحب» ولم يقل : «وأنكرت صاحباً ، لا ترى - في ذلك - شيئاً غير الذي عدته لك تجعله حسناً في النظم . وكله من معاني النحو كما ترى . وهكذا السبيل أبداً في كل حسن ومزية رأيتها قد نسبنا إلى النظم» . (١)

أريد أن أقول : إن الآفاق التي يبحث فيها عبد القاهر لا تمت بصلة إلى «المعنى العام» أو أن هذا (المعنى العام) لا يعني عبد القاهر وأنه ليس من مبحث النظم في اعتبار . وفي النماذج التي قدمناها ما يكسب الطمأنينة إلى هذه الحقيقة ، وفيها - أيضاً - شاهد صريح على أن مناظ (النظم) معان ذات قالب نحوي ، وأن صاحبنا يسند المعاني التي يرومها إلى النحو ويصر على أن يجعلها منه وليست منتمية إلى بحث آخر سواء ، وبعبارة أخرى إن الهيئة النحوية للكلمة ذات مزية ترجع إلى علاقة الكلمة بالمساق . وهذا المعنى نفسه يدفعنا إلى القول بأن نقطة البدء في النظم ، وفقاً لعبد القاهر ، هي «العلاقات السياقية» وأن أي بحث لمسألة النظم ومعناه لا يستغنى بحال عن التعرض لهذه المشكلة . ومن ثم ينبغي ألا تتعجل المرور بها .

(٤)

ولكي نتصور «العلاقات السياقية» على وجوهها الصحيحة ينبغي أن نعرف الوصف النحوي الدقيق «للعلاقة» بين أجزاء العبارة أو التركيب ، وموقع الفضلات والمتعلقات خاصة منها . واستعمال بعضها مع بعض وأخذ بعضها بحجز بعض ، ثم نعرض للوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيها هذه العلاقات أو تبنى عليها .

لقد لاحظ عبد القاهر أن وصف النحو العربي للعلاقة بين أجزاء العبارة لا يفي بالغرض ، أو هو يوهم غير الحق أحياناً . من ذلك أن النحاة يقسمون العبارة قسمين : هناك ركننا التعبير المسند والمسند إليه ، أو الفعل والفاعل ، أو المبتدأ والخبر ، وكل ما زاد على جزأي الجملة هو منطقة فضول أو زيادة يمكننا أن نحدد موضعها أو نفصلها عن

(١) المصدر السابق / ٦٨ ، ٦٩ .

الجانب الأساسي في البناء النحوي للتركيب أو الجملة . (١) ومن ثم راح عبد القاهر يتأمل العلاقة بين أجزاء التعبير ويحاول التعرف على تقصيلات الترابط بين الكلمات ، التي أهلها النحاة قبله ، أو الاحتمالات المختلفة التي يتعرض لها الترابط بين عنصرين أو «الإسناد» ومن خلال ذلك كله كان يصحح المفهوم المتوارث للعبارة الأدبية ويحرض الباحثين على أن يعيدوا قراءة التشكيل النحوي للعبارة الأدبية في ضوء فكرة «العلاقات السياقية» التي تدخل في تكوينها ، ويلح على أن الاهتمام بهذه «العلاقات» يكفل توضيح القيم الكامنة في الشعر ، ويعطي لبنائه أو تركيبه غنى ومادة جديدة . مثال ذلك قول الفرزدق : ()

وما حملت أم امرئ في ضلوعها أعق من الجاني على هجائها

فأنت إذا نظرت «لم تشك في أن الأصل والأساس هو قوله : وما حملت أم امرئ . وأن ما جاوز ذلك من الكلمات إلى آخر البيت مستند - إليه - ومبني عليه » (٢) . وبعبارة أخرى إن عبد القاهر يقر ، هنا ضمناً أن الكلمات أو الألفاظ المفردة لا تدرك وحدها وإنما تدرك في داخل حكم أو «علاقة» وأن معانيها لا تعرف في أنفسها وإنما تفهم في ضوء علاقات السياق وقرائنه ومبانيه ، وأنه لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة وبناء لفظة على لفظة .

والواقع أن عبد القاهر فتن بفكرة «العلاقات» المعقدة كثيراً . ومن أجل ذلك راح يفرق بدقة بين مدى الارتباط بين أجزاء العبارة أو جوانب التعبير . فإذا كانت صورة المعنى في بيت (الفرزدق) لا تتبين إلا عند آخر حرف من البيت (٣) ، فإن من الشعر ، كقول القائل : (من السريم)

النشر مسك ، والوجوه دنا نير ، وأطراف الأكف عَنَم

ما قد يكون جهلاً ، أو وحدات مستقلة ، عطف بعضها على بعض بالواو ، أو ركبت تركيباً بسيطاً لا تصير بانضمام غيرها إليها شيئاً آخر ، ولا يلحقها تغيير أو تأثير بانضمام ثانيها إلى أولها (٤) . وفي هذا المنحى يوازن بين قول (الفرزدق) وبيت (بشار) (من الطويل)

كأن مشار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبها

(١) المصدر السابق / ٤١١ ، ٤١٧ .

(٢) المصدر السابق / ٤١٧ ، ٤١٨ . (٣) المصدر السابق / ٤١٣ .

أوقول (زياد) : (من الطويل)
 وإنا وما تلقى لنا إن هجوتنا لكالبحر مهما يُلسقَ في البحر يغرق
 فأنت تستطيع أن تجد في تنظيم كبل منهما وصياغته وطبيعة الارتباط بين أجزائه مزية على
 قول (الفرزدق) . لأنك تجد في صدر بيت (الفرزدق) جملة تؤدي معنى وإن لم يكن معنى
 يصح أن يقال : إنه معنى فلان . ولا تجد في صدر - هذين البيتين - ما يصح أن يعد
 جملة تؤدي معنى ، فضلاً عن أن تؤدي معنى يقال إنه معنى فلان ، ذاك لأن قوله «كان
 مثار النقع - إلى - وأسيافنا» جزء واحد . و«ليل تهاوي كواكبه» بجملة الجزء الثاني
 الذي ما لم تأت به لم تكن قد أتيت بكلام . وهكذا سبيل بيت زياد : فقلوه : «فإننا
 وما تلقى لنا إن هجوتنا» جزء ، وقوله «لكالبحر» الجزء الثاني . وقوله «مهما تلقى في البحر
 يغرق» وإن كان جملة مستأنفة ليس لها في الظاهر تعلق بقوله : لكالبحر . فإنها لما كانت
 مبنية لحال هذا التشبيه صارت كأنها متعلقة بهذا التشبيه ، وجرى مجرى أن تقول :
 لكالبحر في أنه لا يلقي فيه شيء إلا غرق» . (١)

فقول بشار أو زياد أفضل تركيباً لأنه أمعن في الوحدة ، أو لأن صياغته أو العلاقة
 بين أجزائه على جانب خصب من قوة الارتباط والتعقيد .

قوة الارتباط أصل يدق فيه المسلك . وقد تتحد أجزاء الكلام ويشد ارتباطان منها
 بأول ويحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً . ومن ذلك قول البحري :
 (من الطويل)

إذا ما نهى الناهي فليجّ بي الهوى
 وأصاغت إلى الواشي فليجّ بها الهجرُ
 وقول كثير : (من الطويل)

وإنسى وتهيامي بعزّة بعدما تولّيت مما بيننا وتولّت
 لكالمترجى ظلّ الغمامة كلّما تبوّأ منها للمقبل اضمحلّت (٢)
 فكرة «العلاقات» ، إذن ، تشكل بتفاعلها مع سياق ، أو أنظمة خاصة من الكلمات قوة
 فاعلة تعطي للأجزاء دلالات أو فاعليات خاصة . وكلما أمعنا في هذا التصور ضربنا في
 أعماق النقد الأدبي في إطاره القديم . ولكن المشكلة التي تواجهنا باستمرار هي أن هذه
 «العلاقات» لا تستطيع أن تصنع الكثير . أو أن هذه الفاعليات الخاصة التي يلح عليها
 عبد القاهر لا تعدو أن تكون من قبيل الزينة والتحسين أو الكسوة الجميلة . فاللغة ،
 وفقاً لعبد القاهر ونقاد العربية المتقدمين ، نظام من الاشارات والكسوة . وإمكاناتها

(١) المصدر السابق / ٤١٣ ، ٤١٤ . (٢) المصدر السابق / ٧٣ ، ٧٤ .

معروفة أو كالمتفق عليها . ومن أجل ذلك يجيل الى عبد القاهر أنه من الممكن أن تدرس فكرة «العلاقات السياقية» في الشعر بنأى عن تشكله الموسيقى أو بنيته الایقاعية (٣) .

(٥)

وأهم جانب في بحث عبد القاهر ما ألح عليه من أن فكرة «العلاقات» تنطوي على حركة خلق مستمرة في اللغة ترجع إلى موقع الكلمة من السياق وعلاقتها به ، ومن ثم شاد بها عبد القاهر كثيراً فألغى كل الامكانيات الأخرى التي يحتملها السياق وأدخل بعضها في فكرة «التعليق» أو «النظم» ، وقدر منذ البدء أن لدينا في البناء الشعري خصوصيات لا تفهم بمعزل عن فكرة «العلاقات السياقية» وأن الكلمة لا يتصور معناها من دون أن يراد تعليقها بمعنى كلمة أخرى ، ولا يصح أن يتعلق بها الفكر مجردة من معاني النحو التي هي محصول التعلّق ، وتوخيها فيها . (١) ورأى أنه لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها في بعض وأن الاهتمام بهذا الموضوع يكفل توضيح الخصائص الكامنة في العبارة الأدبية . وأن على الباحث أن يتعقب ما سماه النحاة المتقدمون اسناداً وتعديّة وحالاً وتوكيداً وعطفاً وما إلى ذلك . يقول عبد القاهر واعلم أنه «لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ، ويبنى بعضها على بعض . وتجعل هذه بسبب من تلك - وإذا كان كذلك - فبنا أن ننظر إلى «التعليق» فيها والبناء ، وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبها : ما معناه وما محصوله . وإذا نظرنا في ذلك علمنا أن لا محصول لها غير أن تعمد الى اسم فتجعله فاعلاً لفعل أو مفعولاً ، أو تعمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبراً عن الآخر ، أو تتبع الاسم اسماً على أن يكون الثاني صفةً أو حالاً أو تمييزاً ، أو تتوخى في كلام هو لا ثبات معنى أن يصير نفيّاً أو استفهامياً أو تمنياً فتدخل عليه الحروف الموضوعية لذلك ، أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطاً في الآخر فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى أو بعد اسم من الأساء التي ضُمّت معنى ذلك الحرف . وعلى هذا القياس . (٢)

ونظرة في كل هذه النماذج تبين لنا أن مناط «التعليق» هو انشاء «العلاقات» بين المعاني النحوية كعلاقة الاسناد والتعديّة والتوكيد والظرفية والمعية والحال والتمييز والاستثناء والإضافة والتبعية . . الخ وهي كما تراها معاني النحو وأحكامه .

(٦)

«قد تشير التطبيقات التي ذكرتها لعبد القاهر أن الحكم - الذي هو مدار النحو -

(٣) المصدر السابق / ٢٧٨ ، ٣٦٤ .

(١) المصدر السابق / ٣١٤ وما بعدها . (٢) المصدر السابق / ٤٤ - ٤٥ .

جمالي ، وليس الحكم بالصواب أو الخطأ ، وقد يبدو من بعض النصوص أثر النظم في جماليات المجاز والاستعارة وفي توضيح ما يسمى النشاط الخيالي الشعري . من ذلك قول المتنبي : (من الخفيف)

غضب الدهر والمسوك عليها فبناها في وجنة الدهر خالا
قد ترى في أول الأمر أن حسنه أجمع في أن جعل الدهر وجنة ، وجعل البنية خالاً في الوجنة ، وليس الأمر على ذلك . فإن موضع الأعجوبة في أن أخرج الكلام مخرجه الذي ترى . وإن أتى بالخال منصوباً على الحال من قوله «فبناها» . ألا ترى أنك لو قلت : وهي خال في وجنة الدهر : لوجدت الصورة غير ما ترى . ^(١) وقول القائل : (من المجتث)

يا مسكة العطار وخال وجه النهار
الملاحظة في الإضافة بعد الإضافة ، لا في استعارة لفظ الخال . إذ معلوم أنه لو قال : يا خالاً في وجه النهار أو : يا من هو خال في وجه النهار لم يكن شيئاً . ^(٢) وقول ، المتنبي ، أيضاً : (من الطويل)

وقيدت نفسي في ذراك حبة ومن وجد الإحسان قيدا تقيدا
الاستعارة في أصلها مبتدلة معروفة ، وإنما كان ما ترى من الحسن بالمسلك الذي سلك في النظم والتأليف . ^(٣) فإذا كان تنظيم الكلمات ذا أثر في جماليات الاستعارة وفي توضيح النشاط الخيالي الشعري فهل يصح بعد ذلك أن يكون النظم من باب الأوضاع النحوية التي تعلق بالذهن أو من باب القواعد التي تحفظ وتطبق ؟ وإذا تعمقنا هذه الفكرة فسوف نجد عبد القاهر يشير إلى مفهوم «الغرض» والمقصد وينبه إلى أن المزية موضوعية ذوقية بحق . يقول : «واعلم أنا لم نوجب المزية من أجل العلم بأنفس الفروق والوجوه فنسند إلى اللغة . ولكننا أوجبناها للعلم بموضعها . وما ينبغي أن يصنع فيها فليس الفضل للعلم بأن (الواو) للجمع و(الفاء) للتعقيب بغير تراخ و(ثم) له بشرط التراخي و(إن) لكذا و(إذا) لكذا ، ولكن لأن يتأتى لك إذا نظمت وألفت رسالة أن تحس التخير ، وأن تعرف لكل من ذلك موضعه . وأمر آخر إذا تأمله انسان أنف من حكاية هذا القول . فضلاً عن اعتقاده : وهو أن المزية لو كانت تحب من أجل اللغة والعلم بأوضاعها ، وما أرادها الواضع فيها لكان ينبغي أن لا تحب الا بمثل الفرق بين الفاء ، وثم ، وإن ، وإذا ، وما أشبه ذلك مما يعبر عنه وضع لغوي . فكانت لا تحب بالفصل وترك العطف ، وبالحذف والتكرار ، والتقديم والتأخير ، وسائر ما هو هيئة يحدثها لك

(١) المصدر السابق / ٨٢ . (٢) المصدر السابق / ٨٢ . (٣) المصدر السابق / ٨٣ .

التأليف ، ويقتضيها الغرض الذي تؤم ، والمعنى الذي تقصد ، وكان ينبغي أن لا تحب
المزية بما يتدنه الشاعر والخطيب في كلامه من استعارة اللفظ بشيء لم يستعمله ، وأن
لا تكون الفضيلة إلا في استعارة قد تعورفت في كلام العرب ، وكفى بذلك
جهلاً .^(١)

ومن المفيد ها هنا أن نذكر نموذجاً ثانياً حيث يقول عبد القاهر واذا قد عرفت أن
مدار أمر النظم على معاني النحو ، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه
فاعل أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجدها ازدياداً
بعدها .

ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في نفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ،
ولكنها تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها
من بعض واستعمال بعضها مع بعض . تفسير هذا : أنه ليس إذا راقك التنكير في
«سؤدد» من قوله^(٢) : «تنقل في خلقي سؤدد» وفي «دهر» من قوله^(٣) : «فلو اذ نبا دهر»
فإنه يجب أن يروقك أبداً وفي كل شيء . ولا إذا استحسنت لفظ مالم يسم فاعله في قوله
«وأنكر صاحب» فإنه ينبغي أن لا تراه في مكان إلا أعطيته مثل استحسانك ها هنا .

بل ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذي تريد
والغرض الذي تؤم . وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور
والنقوش . فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في
ثوبه الذي نسج : إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفاس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها
وكيفية مزجها وترتيبها إياها إلى مالم يتهد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ،
وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توظيفها معاني النحو ووجوهه التي
علمت أنها محصول النظم^(٤) .

(١) المصدر السابق / ١٩٢ - ١٩٣ . (٢) يعني قول البحري : (من المتقارب)

تنقل في خلقي سؤدد

ساحاً مرجى وبأسا مهيبا

(انظر : عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / ٦٧) .

(٣) يعني قول إبراهيم بن العباس : (من الطويل)

فلو اذ نبا دهر وأنكر صاحب

وسلطان أعماء وغاب نصير

(انظر : عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / ٤١٩ ، ٤٢٠) .

(٤) المصدر السابق / ٦٩ ، ٧٠ . وانظر - أيضاً - المصدر نفسه / ٤١٩ ، ٤٢٠ .

فالمرزية في المعاني ، إذن ، موضعية ذوقية ، تتأتى للمنشئ - أو المبدع - في موضع دون موضع وتعرض للظاهرة - أو الكلمة داخل بنائها - في مقام دون مقام . وهذه حقيقة ينبع الإقرار بها - كما نرى في هذين النموذجين - من إشارة عبد القاهر إلى فكرة الغرض أو المقصد الخاص . وإلحاحه على أن الظاهرة قد تتكرر دون أن تتكرر المرزية الناجمة عنها . ومن نفيه للمعاني النحوية التي تقوم على أوضاع تعلق بالذهن وقواعد تحفظ وتطبق . ثم ان مقارنته معاني النحو التي هي محصول النظم بالأضباغ التي تعمل منها الصور والنقوش ، وربطه بين حديث في النظم وحديث في جودة الاستعارة المبكرة لا يمكن أن تفهم بمعزل عن هذا المنحى أو الاتجاه .

ومعزى هذا كله أن «النظم» ليس له اطار يحده أو سور يحيط به بدقة . ومن الصعب تلخيص مدلوله في ناحية أو كيفية معينة . ومن أجل ذلك نبهت ، في بدء حديثي عن هذه المشكلة ، الى أن قول عبد القاهر بأن النظم هو توخي معاني النحو مشوب بشيء من القصور وأنه ينبغي أن يواجه بحذر شديد . وهذا الموقف يدفعنا خطوة ثانية الى القول بأن البحث في «النظم» عند عبد القاهر كان ذا منحنيين أو اتجاهين اثنين : أولهما بلاغي والثاني نحوي . وهذه النظرة تتضمن ، في الواقع ، الاعتراف بأن اللغة تنطوي على قوى ذاتية توجه خلقها وفعاليتها ، وأن لها إحياءات بعيدة تكيف دلالات هامة في نموها وشاعريتها . وأن هذه الفاعلية أو الشاعرية كثيرا ما تظهر في اختيار الكلمات والتراكيب والصور . وبعبارة أدق قليلا : اننا حين نقرأ اللغة وموادها قراءة شاعرية أو حين نتأمل صياغتها ونظمها وطريقة تأليفها تأملا يفيد في توضيح جمالياتها ، لا نستطيع أن نتغاضى عن هذا النسيج المبهم من الإحياءات الأدبية والمواقف الرمزية ، أو نتجاهل هذه المزايا الموضعية التي تتأتى في مقام دون مقام أو تعرض في كلام دون كلام .

(٧)

وإذا مضينا نتعقب أوجه «النظم» التي فاتتنا من قبل ، وحاولنا أن نستكمل اللوحة التي رسمها عبد القاهر له . وجدنا عبد القاهر يضيف منحى (لغويا) ثالثا متميزاً من النحو الثاني الذي يحفل به . «فليس يخفى - في قول الشاعر : (من الطويل)

وإن طرّة راقتك فانظرُ فربّما أمرُ مذاقِ العود والعودُ اخضرُ
أو في قول المتنبي : (من الطويل)
بمن نضربُ الأمثالَ أم من نقيسه إليك أهلُ الدهرِ دونك والدهرُ
- على من له ذوق أدنى ذوق - أنه لو أتى موضع الظاهر في ذلك كله (بالضمير) فقل :

وربما أمر مذاق العود وهو أخضر . وأهل الدهر دونك وهو : لعدم حسن ومزية لاختفاء بأمرهما . ليس لأن الشعر ينكسر ولكن - لأمر - تنكره النفس^(١) . ومدلول (كاد) - اللغوي - في سياق النفي يوهم أن المعنى في قول ذي الرمة : (من الطويل) إذا غيرَ النَّأْيُ المحبينَ لم يكد رسيسُ الهوى من حبِّ مئةٍ يبرحُ

على أن الهوى قد برح . ولكن ذوق اللغة شيء آخر ينبغي أن المعنى «على أن الهوى من رسوخه في القلب وثبوته فيه وغلبته على طباعه بحيث لا يتوهم عليه البراح . وأن ذلك لا يقارب أن يكون فضلاً عن أن يكون^(٢)» .

ومثل هذا الإحساس الجمالي أو الاتجاه الذوقي يغري الباحث أن يتخلى طوعاً أو كرهاً عن فكرة ثبات الاطار والمدلول أو «النظم» . ويسبغ لنا أن نقول ان فكرة ثبات المدلول قد تنافسها - عند عبد القاهر - فكرة «الذوق» . - ذوق اللغة في التركيب ، وذوق المبدع أو المنشئ - الذي يعين على النقد الجمالي الموضوعي والتذوق البلاغي ، ويكشف عن كثير من جوانب المعنى وراثته وتعقيده . والذي يقرأ كثيراً من تحليلات عبد القاهر يمكن أن يخرج بهذه النتيجة . ولذلك ينبغي أن نعاود قراءة مثل هذه التحليلات بشغف واهتمام .

(٨)

على أن عبد القاهر يوسع من دائرة «النظم» ويمد من طاقته ، حين يصير على اعتبار المجاز الحكمي والكنائية مبنيين في النظم . ويلح على أن هذا «النظم» يوجه إدراك هذين المبحثين ويكشف عن امكانيات غير قليلة فيهما . ويؤنس مما ندعى أن المجاز الحكمي مجاز في الاسناد . وهو اعتبار يقوم في أساسه على تسام بالمعنى النحوي وينبع الإقرار فيه من الإلحاح على مشكلة «النظم» وجوهره الإثبات أو الإسناد ، يقول الشاعر : (من الطويل)

تجوبُ له الظلماء عينٌ كأنها زجاجةُ شربٍ غير ملأى ولا صفر

هنا يلاحظ عبد القاهر أن تعلق الفعل بالفاعل تعلق غير حقيقي ، وأن الارتباط بينهما غير عادي . ومن أجل ذلك يقول : ان المجاز ليس في الفعل (تجوب) نفسه . لأنه مستعمل في نفسه على حقيقته غير نخرج عن معناه وأصله الى معنى شيء آخر . وإنما المجاز في أن أسند الى العين . أو في اعتبار العين فاعلاً لهذا الفعل (تجوب)^(٣) .

(١) المصدر السابق / ٤٢٧ .

(٢) المصدر السابق / ٢١٣ ، ٢١٤ .

(٣) المصدر السابق ٢٣١ ، ٢٣٢ .

أما (الكناية) فلم تكن بمنأى عن المجاز . ومن أهم ما نحرص على التنبيه اليه هنا هو أن المسألة فيها دائرة على طريق (إثبات) الصفة أو المعنى لا المعنى نفسه^(٩) . وفي هذا إشارة ضمنية إلى أن (الكناية) لا يمكن أن تفهم بمعزل عن «النظم» في دلالته المرسومة . وكان المزية فيها راجعة إلى قوة العلاقة والارتباط أو الاسناد .

(٩)

بقيت بعد ذلك مسألة أخيرة تتعلق بطبيعة «النظم» ومعناه . وتكشف عن منحنى خطير في فهم دلالته وتكوينه . وإذا أنت قرأت في (دلائل الاعجاز) وجدت عبد القاهر يحاول أن يشتق خصائص مميزة (للنظم) لا تنتمي إلى المجالات التي تحدثنا عنها . وإنما تنتمي إلى مجال آخر هو : المنحى الذي يختص به المنشئ أو المبدع . وكان النظم ، وفقاً لهذا المنحى ، وثيقة تستند إلى تجارب ذاتية . أو كأن له دائماً معادلاً سيكولوجياً . فهو يتحرك حركة تابعة لذاتية صاحبه لا حركة ذاتية خاصة بتشكيله أو تركيبه . وبعبارة أفق قليلاً : ان النظم وفقاً لعبد القاهر ليس سوى علامات على احساس المبدع أو المنشئ وأهدافه الذاتية . فامرؤ القيس هو صاحب البيت : (من الطويل) قفا نبيك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بسين الدخول فحول
لأنه هو الذي صنع في معانيه ما صنع وتوخى فيها ما توخاه من كون «نبيك» جواباً للأسر ، وكون (من) معدية له إلى «ذكرى» . وكون «ذكرى» مضافة إلى «حبيب» وكون «منزل» معطوفاً على «حبيب»^(١٠) .

(١٠)

بعد هذا الموقف الذي فسرنا فيه طبيعة النظم وأشرنا إلى دلالاته واتجاهاته يصبح أن نسأل عن (بنية) أو (تركيبه) . وهنا نعود مرة أخرى إلى تطبيقات عبد القاهر الواسعة التي تبين دائرة النظم وتوضح المفاهيم التي استخدمها عند الكلام عنه ، وتتيح لنا التعرف على الأساس الذي يقوم عليه ، ومنهج القول فيه . وإذا كان يبين لنا أن النظم وفقاً لعبد القاهر بنية معقدة تتسع لكثير من مظاهر النشاط اللغوي : كالتعريف والتكثير ، والتقديم والتأخير ، والحذف ، والفصل ، والوصل ، والإيجاز والتكرير ، والتعبير بالجملة الاسمية والفعلية ، والقصر والتخصيص . . . الخ . وسوف نبلي أثر النطق في هذه الظواهر كلها .

(١) المصدر السابق / ٢٣٨ وما بعدها

(٢) المصدر السابق / ٢٧٧ ، ٢٧٨ .

من هذه النقطة نبدأ في تفهم بنية النظم والاهتمام بالنشاط النحوي فيها . ولا دعوى في إلحاح عبد القاهر على هذه العناصر اللغوية وإعطائها أهمية كبرى . ولكن المشكلة التي تواجهنا باستمرار هي أن النشاط اللغوي يرتد وفقاً لعبد القاهر ، إلى اشارات بسيطة محددة . وينطوي في داخل موقف فطري قريب إن لم يكن من قبيل الزينة والتحسين أو الكسوة .

(١) فالتعريف (بأل) يأتي وفاء لأغراض نحوية قريبة ولاشارات بسيطة محددة يمكن الوصول إليها دون معاناة وجدانية خاصة :

أ - فقد يكون التعريف مفيداً (للجنس) . ففي قولك : الرجل أفضل من المرأة ، لا تريد رجلاً بعينه وإنما تشير إلى (الجنس) الذي قد ثبت في الأفتدة (١) .

ب - وإلى جانب الجنس الذي يستفاد من التعريف هناك صور منه تفيد معنى (الكمال في الصفة) . تقول : أنت الشجاع . بمعنى الكمال في الشجاعة . وكأنك قلت : أنت الذي كملت فيه الشجاعة ، بكل معانيها ، على الحقيقة (٢) .

ج - على أن هناك دلالة أخرى حيث يكون التعريف مفيداً (للمهد) كقوله : فعل الرجل كذا ، تريد واحداً بعينه ، وقد عهد المخاطب والمخاطب ، وعرفه بأمر (٣) . وهذا المعنى يختلف من الوجهة العقلية وضوحاً وغموضاً باختلاف الناذج . ومن ثم ندرسه - إذا صبرنا على قراءة بعض الناذج - أن (العهدية) قد تحتاج إلى شيء غير قليل من التأول العقلي ، والنشاط الذهني . فهو يقول بعد أن يورد مثل قول الشاعر : (من الكامل)

إن كان يحسد نفسه أحد
فلأزعمئك ذلك الأحدا

«فهذا كله على معنى الوهم والتقدير ، وأن يصور في خاطره شيئاً لم يره ، ولم يعمله ثم يجري به مجرى ما عهد وعلم» (٤) .

وبناءً على هذا كله أن (للتعريف) عند عبد القاهر وجوداً متميزاً إلى حد كبير . فهو يأتي وفاء لأغراض ثابتة كالقول بالجنس ، والكمال في الصفة والعهد . ومن ثم يكون كل ما في اللغة والشعر من خصيص إنما يرجع إلى استغلال مثل هذا التعريف ، أو هذا النشاط

(١) عبد القاهر الجرجاني : المتنص ٨٥٧/١ ، وانظر أيضاً : دلائل الإعجاز/ ١٥١ والجمل/ ٣٩

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز/ ١٥٢، ١٥٣

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز/ ١٥١ ، وانظر أيضاً : المتنص ٨٥٧/١

(٤) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز/ ١٥١ ، وانظر أيضاً : المتنص ٨٥٧/١

اللغوي المتكرر استغلالاً لا يخرج بها عن هذه المعاني الموجبة المحددة . ويصيح الأساس في تفهم بنية اللغة والشعر هو وجود مثل هذه الخاصيات الدقيقة الثابتة أو الملازمة للكلمات والصيغ .

وإذا ما انتقلنا إلى (التنكير) وجدنا عبد القاهر يلح على معنى (البعضية) الحاحاً مستمراً يسترعي النظر حقاً ، ويستعين بها وحدها في تفهم بنية العبارة الأدبية واستخراج ما فيها من ثراء وقوة كامنة . ونستطيع أن نستشهد لهذا الموقف من خلال الأمثلة : يقول الله تعالى (ولكم في القصص حياة) . هنا نلاحظ أن نشاط عبد القاهر محصور في تعقب معنى (التنكير) الذي يكيف دلالات خاصة في معنى الآية ويوجه إدراكنا لها . فالمعنى المستفاد من التنكير هو «على حياة في بعض أوقات المهموم بقتله . والتعريف هنا ممتنع لأنه يقتضي أن تكون الحياة قد كانت بالقصاص من أصلها . وليس الأمر كذلك .

وهذا المعنى ، (البعضية) ، يمكن اعتباره في قرب وجدانياً . ولكنك تلاحظ كيف أن عبد القاهر يتنقل من معنى لغوي ظاهر هو (التنكير) إلى ملحوظ وجداني أو معنى بلاغي هو (البعضية) ، أو كيف يستنتج هذا المعنى البلاغي من أساس لغوي . ويتخذ هذا الأساس تكةا يعتمد عليها في إقرار هذا الملحوظ الأدبي أو تحقيقه .

والتنكير ذو الطابع الوجداني الذي حاولنا أن نضرب له المثل يمكن أن يكون نقطة بدء دراسة مقارنة . فقد تصحح النكرة والمعرفة معاً - من وجهة نظر نحوية - ولكن التنكير يضيف إلى التركيب صورة أو معنى أنضر ، أو يكون له في النفس أنس ولطف موقع . فأنت إذا نظرت إلى قوله تعالى (ولتجدنهم أحرص الناس على حياة) «وجدت لهذا التنكير وإن قيل (على حياة) ولم يقل : على الحياة : حسناً» وروعة ولطف موقع لا يقادر قدره وتجدك تعدم ذلك مع (التعريف) وتخرج عن الأريحية والأنس إلى خلافهما^(١) وفي قول الشاعر : (من الطويل)

تجوب له البيظلماء عين كأنها
زجاجة شرب غير ملأى ولا صفر

يلاحظ أنه من الممكن نظرياً أن يستعمل لفظ (العين) معروفاً ، وأن يقال بغض النظر عن الوزن : تجوب له الظلماء عينه . ولكن هذا التشكيل (الثري) الجديد لا يكون له هذا الموقع النفسي الذي تراه في التركيب (الشعري)^(٢) . وإذا ما قارنا بين التشكيلين لنا أن

(١) المصدر السابق / ٢٢٤

(٢) المصدر السابق / ٢٣٢

(التنكير) في التركيب الشعري يعبر عن حالة نفسية خاصة لا يعبر عنها (التعريف) وهكذا يحيل (التنكير) ظاهرة بلاغية أو ملحظاً وجدانياً خالصاً .

(٢) وفي (التقديم) نرى أن المعنى الوجداني ليس أصلاً في حديث عبد القاهر . إذ القول بالأهمية أو العناية ، وتأکید الحكم ، ودعوى الانفراد ، ذو صبغة عقلية لا يتضح فيه تلمس الجانب الوجداني أو المعنى الأدبي . وبيان ذلك في صورة تطبيقية أكثر اقناعاً نقول : إن عبد القاهر حين تحدث عن «التقديم» تردد بين اثبات أغراض نحوية وأخرى بلاغية . أولنقل إنه وقف موقفين متميزين . أولهما : نحوي ، والثاني : بلاغي أو جمالي . والموقف النحوي يتضح في الفارق بين تقديم (الفعل) وتقديم (الاسم) في سياق الهمزة - سواء أكانت الاستفهام أم كانت للتقرير أو الإنكار أو التوبيخ - (والنفي) وفي تقديم (النكرة) على (الفعل) . وأيسر ما يسأل الباحث نفسه عنه في هذا المقام ، هو هذا الحيز الواسع الذي تكثر نماذجه وتتضخم بحيث ينبغي أن نتهياً لكثير من الصبر حتى نتخير منها ما نريد . ولنلاحظ بادئ الأمر أن (المتقدم) الذي يلي الهمزة هو المسؤل عنه سواء في ذلك أكان فعلاً أم فاعلاً أم مفعولاً أم ظرفاً . وهو الذي يقع عليه ما عمله الهمزة من معان إضافية ثانية : كالشك والتقرير أو الإثبات والإنكار والتعجب والاستبعاد والتوبيخ وغيرها . «إذا سألت : أفعلت ؟ فبدأت بالفعل . كان الشك في الفعل نفسه . وكان غرضك من استفهامك : أن تعلم وجوده . وإذا سألت : أنت فعلت ؟ فبدأت بالاسم . كان الشك في الفاعل من هو ؟ وكان التردد فيه»^(١) . أما الفعل فلا شك فيه . وإذا قلت - في سياق التقرير - أنت فعلت ذاك ؟ كان غرضك أن تقرره بأنه الفاعل^(٢) . وهكذا .

وقل مثل ذلك عن (التقديم) و (التأخير) في سياق النفي . فأنت إذا قلت : ما فعلت : كنت نفيت عنك فعلاً لم يثبت أنه مفعول . وإذا قلت : «ما أنا فعلت : كنت نفيت عنك فعلاً ثبت أنه مفعول . وبما هو مثال بين في أن تقديم الاسم - أو الضمير - يقتضي وجود الفعل . قول القائل : (من الطويل) وما أنا وحدي قلتُ ذا الشعر كله الشعر مقول على القطع ، والنفي لأن يكون هو وحده القائل له»^(٣) .

(١) المصدر السابق / ٨٧

(٢) المصدر السابق / ٨٨ - ٩٦

(٣) المصدر السابق / ٩٦ ، ٩٧ وما بعدها

وإلى جانب هذه النماذج التي تتلاقى في دلالة واحدة . هناك تقديم النكرة على الفعل الذي يؤدي إلى معنى «الجنس» . ومن نماذجه قولهم «شر أهر ذاناب» انما قدم فيه «لأن المراد أن يعلم أن الذي أهر ذا الناب هو من جنس الشر لا من جنس الخير ، فجرى مجرى أن تقول : رجل جاءني . تريد : أنه رجل لا امرأة»^(٢)

أما الموقف البلاغي فينبع القول فيه من تقديم المسند اليه في الخبر المثبت . وهذا يقتضي أن يكون القصد إلى الفاعل إلا أن المعنى في هذا القصد ينقسم قسمين :
أ - الأول يفيد دعوى الانفراد . مثل : أتعلمني بضرب أنا حرشته^(٣) . وتقديم (مثل) أو (غير) يفيد هذه الدعوى أيضاً . يقول المتنبي : (من السريع)
مثلك يثنى المزن عن صوبه

ويسترد الدمع من غربه
فهذا وما أشبهه مما لا يقصد فيه «بمثل» إلى إنسان سوى الذي أضيف اليه^(٤) . وفي قوله أيضاً : (من البسيط)

غيري بأكثر هذا الناس ينخدع

لم يرد أن يمرض بواحد كان هناك ، فيستقصه ويصفه بأنه مضعوف يغر وينخدع بل لم يرد إلا أن يقول : اني لست ممن ينخدع ويفتر^(٥) .

ب - والقسم الثاني من تقديم المسند اليه تؤكد فيه الحكم لكي تباعده من الشبهة وتندبه من الإنكار . مثل : هو يعطي الجزيل ، وهو يحب الثناء . تريد أن تحقق على السامع أن إعطاء الجزيل وحسب الثناء دأبه ، وأن تمكن ذلك في نفسه^(٦) . ومن البين في ذلك قول عروة بن أذينة : (من شجوة الوافر)
سليمى أزمعت بيينا

فأين تقولها أيننا
أراد أن يحقق الأمر ويؤكد فيه فأوقع ذكرها في سميع الذي كلم ابتداء ليعلم قبل هذا الحديث أنه أرادها بالحديث فيكون ذلك أبعد من الشك^(٧) .

(٢) المصدر السابق / ١١٠

(٣) المصدر السابق / ٩٩

(٤) المصدر السابق / ١٠٧

(٥) المصدر السابق / ١٠٧

(٦) المصدر السابق / ٩٩

/ ١١١

ج - على أن هناك موقفاً بلاغياً آخر يتميز من هذين الغرضين تميزاً تاماً . هو ذهابه إلى معنى (الأهمية) أو (العناية) . تقول : أعطى الأمير زيدٌ . فتقدم الأمير وإن كان مفعولاً وكان زيد فاعلاً ، لأجل أن العناية بالأمر أكد^(١) وهو هنا ينبه إلى ما ذكره صاحب الكتاب من أنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم ، وهم بشأنه أعنى . وأن كانا جميعاً بهماهم ويعنيانهم^(٢) .

غاية ذلك كله أن عبد القاهر يعود بالتقديم إلى موقفين متميزين : أحدهما نحوى يتضح في تقديم النكرة على الفعل ، وفي الفارق بين تقديم الفعل وتقديم الاسم في سياق الهمزة والنفي . والثاني بلاغي أو جمالي . يتضح في الإلحاح على معنى الانفراد ، وتأکید الحكم ، والأهمية أو العناية . وينبع القول فيه من معنى نحوى أو أساسي ذهني يتلخص في هذا التنبيه المستمر إلى تقديم المسند اليه وتأکید نسبة المسند إليه ، وفي هذا اللفت الدائم إلى الموقع النحوي للمتقدم وأثره في بحث النشاط العقلي . ولهذا كله وجدت من اليسير أن أزعج أن الإدراك الأدبي أو الوجداني للمتقدم ليس أصلاً في حديث عبد القاهر . أو أن حديثه عن هذه الظاهرة لا يستند إلى خبرة وجدانية بأحوال السياق . وفي ظني أننا لا نفلح إذا قلنا بعد هذا : إن المدلول الاشاري الموجه الذي يشغف به عبد القاهر يشكّل باستمرار خطراً أساسياً على الفهم الأدبي . فهو يبدأ من نقطة خطيرة هي الاعتراف بأن في الموقف البلاغي ، أو الجمالي الذي نواجهه قدراً من الكمال . ويقوم على تصور خاطيء مؤداه أننا نقسم اللغة تقسماً سطحيّاً ولا نتمعق ببحث مادتها الحقيقية ولا رموزها الأساسية . وأن فاعلية اللغة ترتبط بأشياء من هذا التقسيم الساذج الذي يرد اللفظة إلى نمطين ويختصرها في عنصرين اثنين فقط . أولهما (الفاعل) ، والثاني (الفعل) . وإذا تأملت تفصيلات هذا الموقف وجدت كل شيء ينهض بهذا التأويل ويعين عليه .

٣) وفي (الحذف) لا يعبر عبد القاهر عن تناول جديد للغة ولا يعرض لفاعليتها أو لمغزى النشاط اللغوي فيها . وإنما يظل اهتمامه فيها يعاني من سيطرة الدلالات الموجهة الثابتة التي رأيت نماذج منها في التعريف والتكثير والتقديم . وإذا أردنا أن نترجم هذا إلى عبارة أدق قليلاً قلنا : إن عبد القاهر لا يتناول من تأثير السياق في جزء من أجزائه إلا القريب الواضح . أو هو لا يقرأ في هذا السياق شيئاً أهم من ذلك . فالقول بالحذف - حذف المبتدأ أو المفعول - للعلم أو في مواضع الاستثناف والقطع ، أو لإثبات الفعل ، أو

(١) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٧٤، ٢٧٥ . ودلائل الإعجاز/ ٨٤
(٢) عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٢٧٤، ٢٧٥ . ودلائل الإعجاز/ ٨٤ وقارن بالكتاب لسميويه

التعميم ، يحول دون الوصول إلى دقائق التشكيل اللغوي الصعبة في كثير من الأحيان . ويعجز عن متابعة اللغة من حيث هي نشاط استيطقي ، ويغفل ما في بنائها من تموجات دقيقة تستعصي على التقرير . ولتوضيح هذا الموقف يحسن بنا أن نتخير ببعض النماذج التي تلقى الضوء على تصور عبدالقاهر لهذه الظاهرة . وأن نحتج ببعض الأمثلة التي تعطي دلالة في هذا السبيل :

أ - فالمبتدأ قد يحذف (للعلم) كقول الشاعر : (من البسيط)

اعتاد قلبك من ليلي عوائده

وهاج أهواءك المكنونة الطلل

ربع قواء اذاع المعصراث به

وكل حيران سار ماؤه خضيل

ب - وقد يحذف في مواضع (القطع والاستئناف) . وهذا المنحى يكسب الشعر لطافة وملاحة ويكون له في النفس أنس وحسن موقع . ومثاله قول جميل : (من البسيط)

وهل بثينة يا للناس قاضيتي

ديني وفاعلة خيراً فأجزيا

ترنو بعيني مهاة أقصدت بهما

قلبي عشية ترميني وأرميها

هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة

رياً العظام بليت العيش غاذيا^(٢)

أما حذف (المفعول) فإنه - كما يلاحظ عبدالقاهر - ينطوي على مزايا كثيرة ، وأنه ليس لنتائجه نهاية . فهو طريق إلى ضروب من الصنعة وإلى لطائف لا تحصى^(٣) .

أ - فقد يحذف للدلالة على أن المعنى على «إثبات» الفعل - أو المعنى في نفسه على الإطلاق وهاهنا ينبه عبد القاهر إلى أن الفعل المتعدي بتنزل منزلة اللازم . ومثال ذلك قولهم : «فلان يحل ويعقد ويأمر وينهي ويضر وينفع» . بمعنى صار إليه الحل والعقد ، وصار بحيث يكون منه حل وعقد وأمر ونهي وضر ونفع وعلى هذا القياس^(١) .
ب - وهذا الضرب قد تدخله الصنعة فيخفي أو يدق فيه المسلك . ومثاله قول البحرني : (من الخفيف)

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز/ ١١٢

(٢) المصدر السابق/ ١١٥ وما بعدها

(٣) المصدر السابق/ ١١٨ ، ١٢٥

شجُو حَسَادِهِ وَغِيْظُ عَدَاةِ

أَنْ يَرَى مَبْصَرُ وَيَسْمَعُ وَاعٍ

المعنى - لا محالة - أن يرى ، مبصر محاسنه ويسمع واع أخباره وأوصافه . إلا أنه حذف المفعول ليدل أن المعنى عام ، اثبات الفعل في نفسه وأنه أراد أن يقول «إن محاسن المعتز وفضائله : المحاسن والفضائل . يكفي فيها أن يقع عليها بصر ويعيها سمع حتى يعلم أنه المستحق للخلافة» (١) ويقول عمرو بن معد يكرب : (من الطويل)

فلو أن قومي أظقتني رماحهم

نطقت ولكن الرماح أجرت

لم ينطق بالمفعول لتخله من العناية لإثبات الاجرار للرماح . وذلك أن الغرض هو أن يثبت أنه كان من الرماح إجماع . ولو قال : «أجرتني» جاز أن يتوهم أنه لم يعن بأن يثبت للرماح إجماعاً ، بل الذي عناه أنها أجرتة . وليس الأمر كذلك» (٢)

ج - وإلى جانب ، الحذف الذي يستفاد منه اثبات الفعل هناك صور منه تفيد معنى التعميم - تعميم المفعول - وإن كان عبد القاهر لا يصرح بهذا المعنى فإنه يمكن أن يحمل الغرض عليه في قرب ويسر . من ذلك قول طفيل الغنوي : (من الطويل)

هم خلطونا بالنفوس والجؤوا

إلى حجرات أدفات وأظلت

فهذا البيت يتضمن فائدة زائدة على ما ذكرنا من توفير العناية على إثبات الفعل . هي العموم «لأن فيه» معنى قولك : حجرات من شأن مثلها أن تدفء وتظل . ولا يجيء هذا المعنى مع إظهار المفعول . إذ لا تقول : حجرات من شأن مثلها أن تدفئنا وتظللنا» . (٣)
غاية ذلك ، كله أن المبتدأ يحذف للعلم ، وقد يحذف في مواضع القطع والاستثناف وهذا المنحى من الحذف يكسب الشعر لطافة وروعة ويكون له في النفس أنس وحسن موقع .

أما حذف المفعول فلطائفه أكثر . وهو يحذف للدلالة على أن المعنى على إثبات الفعل ، أو المعنى ، في نفسه على الإطلاق . وهذا الضرب قد تدخله الصنعة فيدق فيه المسلك . وقد يحذف المفعول أيضاً للتعميم - تعميم المفعول .

(١) المصدر السابق / ١١٩

(٢) المصدر السابق / ١٢٠

(٣) المصدر السابق / ١٢١

(٤) المصدر السابق / ١٢٣ ، ١٢٤

والموقف البلاغي ، أو الجمالي ، الذي يتلخص في هذه الأبعاد أو الدلالات المبهمة لا يبلغ في كل حال أفقاً يعول عليه . صحيح أن عبد القاهر يشير إلى الأثر الذي يعزى إلى الحذف ولكنه لا يربطه بوجدانية السياق . وإنما يتردد به إلى اعتبارات نحويه (حذف المبتدأ ، حذف المفعول) ، ويعتمد في إقراره على تقديرات لغوية ، وكأن فاعلية اللغة ترجع إلى هذه الدلالات الموجهة الثابتة . أو كأن الظن الوجداني للحذف من قبيل ما يستطيع المتأمل أن يستشعره في يسر وقرب . ونستطيع أن نقول من وجه آخر : أن مدار الحذف ، عند عبد القاهر ، ومرجعه - دائماً - أفق السياق الذهني . وليس القول بالحذف لهذه الدلالات أو المواقف التي ألمحنا إليها إلا تخلصاً من المشكلة عن طريق أشبه بالغائها . ولعلنا أميل إلى القول بأننا إذا ما قرأنا هذا النشاط اللغوي بمعزل من هذه الدلالات الثابتة بدا لنا أن الحذف الأدبي يرمز إلى حالات وجدانية تبدل من خلال السياق المتكامل الذي يحدد الحاجة إلى الحذف أو إلى غيره من مظاهر النشاط اللغوي ، وينطوي على معان هامة يعانيتها المرء بأحاسيسه ويتلمس أثرها أو موقعها من نفسه . فيكون إدراكها لها أقوى وتأمله لصور المعنى في طابعها الوجداني أوفى وأعمق .

٤) وفي (الفصل والوصل) : يعرض عبد القاهر لانتجاهات أساسية في فهم الجملة أو التركيب ولكنها في مجملها قاصرة تنطوي عند النظر إليها على خواء أو خدعة أو موقف إشاري قريب . ومن الغريب حقاً أن عبد القاهر شعر ، في بداية حديثه عن هذه الظاهرة ، بما تنطوي عليه من أسرار ، وأدرك الحاجة إلى (ذوق) لغوي لتفهم شؤ ونها ودلالاتها فقال : «ان الفصل والوصل من أسرار البلاغة وما لا يتأتى - لتام الصواب فيه - إلا الأعراب الخالص والأقوام طبعوا على البلاغة وأوتوا فناً من المعرفة في ذوق الكلام» .^(١) ولكنه لا يستطيع أن يقول لنا عن هذا الذوق ما هو ؟ وإذا أصررنا على أن نستخرج إحساساتنا بهذا المنحى الدوقي فإننا لن ننتهي إلى شيء واضح . فدلالة هذه الظاهرة وثيقة الصلة بالدلالة النحوية ، وهي تلبس دائماً في ذهنه بأشياء ينبغي أن نقف عندها في صبر . ومن أوفى الاعتقادات وأكثرها جاذبية في هذا الموضوع إلحاحه على فكرة «الجامع» العقلي . هذه الفكرة التي تحدد ، عبثاً ، نشاط اللغة وأمور الشعر الصعبة ، وتبين القصور الأساسي في تفهم العمل الأدبي وفي توضيح معنى الخلق اللغوي على الإجمال . ومن الخير أن نقصد إلى بعض النصوص التي تشير إلى شيء مما نعني هنا :

ففي (الوصل) : يشير عبد القاهر إلى أن الجمل المعطوف بعضها على بعض على

ضربين :

(١) المصدر السابق / ١٧٠

أ - أحدهما يسهل الأمر فيه . وهو أن يكون للمعطوف عليها موضع من الأعراب كقولك : مررت برجل خلقه حسن وخلقه قبيح . وهنا يأتي العطف لأشراك الجملة الثانية في حكم الأولى ^(١)

ب - والثاني ، الذي يشكل أمره ، ألا يكون للمعطوف عليها موضع من الأعراب كأن تقول : زيد قائم وعمرو قاعد . ^(٢) وهاهنا ينبه عبد القاهر إلى أن هذا الإشكال إنما يعرض في (الواو) دون غيرها من أدوات العطف لأنها لا تفيد إلا معنى الجمع أو الإشراك . كأن تشرك عمراً وزيداً في المجيء من قولك : جاءني زيد وعمرو . وليس معنا في قولنا : زيد قائم وعمرو قاعد . معنى نزع أن الواو أشركت بين هاتين الجملتين فيه ^(٣) .

وإذا كان كذلك فإن الأمر يحتاج إلى تأمل عميق أوفى من أجل قراءة آثار عقلية أنضج وأبعد عما رسخ في أذهاننا عن فكرة (المشاركة) . وهاهنا ينتهي عبد القاهر إلى القول بفكرة «الجامع» العقلي الذي يعده أساس النظر في هذا الموضوع . وهذا «الجامع» قد يكون مناظرة أو مشاركة أو مناقضة . فإذا قلنا : زيد قائم وعمرو قاعد . كان عمرو بسبب من زيد . أو لنقل بعبارة أدق قليلاً : كان المسند إليه فيها كالنظيرين أو الشريكين ، وبحيث إذا عرف السامع حال الأول عنه أن يعرف حال الثاني . ^(٤)

وكما يجب أن يكون المسند إليه في إحدى الجملتين بسبب من المسند إليه في الأخرى ، كذلك ينبغي أن يكون الخبر (المسند) في الجملة الثانية (المعطوفة) مما يجري مجرى الشبيه أو النظير أو النقيض للخبر (المسند) في الجملة الأولى (المعطوف عليها) . كقولك : زيد كاتب وعمرو شاعر . ^(٥) وجملة الأمر أن الجملة لا تنجيء ، ولا تعطف على غيرها ، حتى يكون المعنى في هذه الجملة لفقاً للمعنى في الأخرى ومضامناً له . ^(٦) وأما (الفصل) : فإن عبد القاهر يعود به أيضاً إلى اعتبارات إشارية تقوم على هذا الإدراك العقلي القريب لطبيعة الأشياء . وينبع القول فيها من اللاحاح المستمر على تأمل «العلاقة» العقلية بين الجملتين . وكأننا إذا كشفنا عن وجود هذه «العلاقة» أخذت

(١) المصدر السابق / ١٧١

(٢) المصدر السابق / ١٧١

(٣) المصدر السابق / ١٧٢

(٤) المصدر السابق / ١٧٢ ، ١٧٣

(٥) المصدر السابق / ١٧٣

(٦) المصدر السابق / ١٧٣

العبارة - وبخاصة في الشعر - صورة أجل وأعمق في أنفسنا . ومن ثم لم يكن في وسع عبد القاهر أن يتذوق المدلول الوجداني لهذه الظاهرة . وهنا يكمن منبت الضعف في تصور هذه المسألة . وهذا نفسه ينبغي أن نفيد منه في توضيح الموقف الذي نحن بصدده . ويكفي ، على أي حال ، لمتابعة هذا الاتجاه الإشاري أن نمضي في ذكر بعض الملاحظات الخاصة بمشكلة «الفصل» في ضوء العناية بفكرة «العلاقة» بين الجملتين :

أ - وأول ما يلاحظ أن عبد القاهر يعود بالفصل إلى القول «بالتأكيد» ويتضح هذا في مثل قوله تعالى (الم . ذلك الكتاب . لا ريب فيه) قوله (لا ريب فيه) بيان وتوكيد وتحقيق لقوله (ذلك الكتاب) وزيادة تثبيت له^(١) .

وإلى جانب «التأكيد» الذي يستفاد من «العلاقة» بين الجملتين . هناك متسع للملاحظات أخرى . إذ يصح أن تكون الجملة الثانية من الأولى بمنزلة التوكيد والصفة معاً . ومن اللطيف في ذلك قوله تعالى (ما هذا بشراً . إن هذا إلا ملك كريم) . وذلك أن قوله (إن هذا إلا ملك كريم) مشابه لقوله (ما هذا بشراً) ومداخل في ضمنه من ثلاثة أوجه . وجهان هو فيهما شبيه «بالتأكيد» ووجه هو فيه شبيه «بالصفة»^(٢) .

ب - على أن هناك اعتباراً ثانياً يوجب الفصل هو اختلاف القائلين ، فقوله تعالى (الله يستهزئ بهم) يقتضي أن يعطف على ما قبله من قوله (إنما نحن مستهزؤون) ، لكنك تجد قد جاء غير معطوف ، وذلك لأمر أوجب ألا يعطف وهو اختلاف القائلين .^(٣)

ج - وإلى جانب هذين الاعتبارين هناك اعتبار ثالث يرجع إليه الفصل هو : توهم سؤال في الجملة الأولى . وتقديره في أنفس السامعين . ومن الحسن البين في ذلك قول المتنبي : (من الوافر)

وما عفت الرياح له محلاً عفاه من حدا بهم وساقا

فقوله : عفاه من حدا بهم وساقا . في معنى ما صدر جواباً عن هذا المقدر في أنفس السامعين . وكأن قائله قال : قد زعمت أن الرياح لم تعف له محلاً ، فما عفاه إذن ؟ فقال مجيباً له : عفاه من حدا بهم وساقا .^(٤)

(١) المصدر السابق / ١٧٥ (٢) المصدر السابق / ١٧٦ ، ١٧٧

(٣) المصدر السابق / ١٧٨ ، ١٧٩ . واختلاف القائلين هنا في الآية هو (الحكاية عنهم في الجملة الأولى . والخبر من الله تعالى في الجملة الثانية أو المعطوفة) .

(٤) المصدر السابق / ١٨٤ . والكلام في الربع

د - على أن عبد القاهر يقرن - في الجوانب الأولى من الدلائل - ذكر الفصل بالاستثناف ، ولكنه لا يحيلنا في ذلك إلا على مجهول غامض . فهو يقول بعد أن يورد قول ابن الدميني : (من الطويل)

أبينني أفي يميني يدك جعلتني فأفرح أم صيرتني في شمالك ؟
أبيت كأني بين شقين من عصا حذار الردى أو خيفة من زياك
تعاللت كي اشجى وما بك علة تريدن قتلي قد ظفرت بذلك

«انظر الى الفصل والاستثناف في قوله : تريدن قتلي . قد ظفرت بذلك» .^(١)
وخلاصة هذا الموقف كله أن الفصل ، أو ترك العطف ، يكون إما للاتصال الى الغاية ، أو الانفصال الى الغاية . والعطف أو الوصل لما هو واسطة بين الأمرين وكان له حال بين الحالين .^(٢)

هـ فإذا بلغنا (الإيجاز) : وجدنا المؤثرات السابقة كالقول باللفظ والمعنى ، وتصور الإدراك المجازي تأتلف وتبلور حتى تكيف دلالات هامة في فهم عبد القاهر لهذه المسألة وتصوره لها . وخلاصة موقفه من ذلك : أن (الإيجاز) ينبع من تصور خاص لمعنى «اللفظ» الذي يراد به عند التدقيق صفة المجاز ذي الدالتين . أو هو من قبيل الدلالات التي يتسرب بعضها في بعض .^(٣) ولهذا السبب البعيد يذهب عبد القاهر الى أن مرد «الإيجاز» ليس من قبيل الدلالة بالقليل من اللفظ على الكثير من المعنى التي تحدث عنها النقاد من قبله . فمعاني الألفاظ لا تكثر ولا تقل ولا تتغير في الجملة عما أراده واضع اللغة . وإنما المزية في دلالة «المعنى» على «المعنى» وما تجلبه من فوائد كثيرة» قد تحتاج إلى لفظ كثير .^(٤)

تلك مسألة هامة نبعت من الالحاح على مشكلة «المعنى» و«معنى المعنى» وبرزت في ضوء جديد هو العكوف على قيمة «المجاز» وغناه وأثره في تحسين الدلالات الموجهة ونقلها إلى دائرة الزينة والطلاء . وهنا أحب أن أنبه إلى أنه لأول مرة نرى فكرة «المجاز» تشرع تشريعا دقيقا لفهم «الإيجاز» وتوجيه إدراكه . ومن المحقق أن عبد القاهر أدرك أن شيئا من «الإيجاز» يثبت في الإدراك «المجازي» . وهذه الملاحظة ينبغي أن ننبه إليها وأن نحتاج في تقديرها . ومن الممكن أن يقال إن معالجة «المجاز» أهدته بحساسية خاصة لما فيه من «فواد

(١) المصدر السابق / ٧١

(٢) المصدر السابق / ١٨٨

(٣) المصدر السابق / ٣٥٧

(٤) المصدر السابق / ٣٥٦ ، ٣٥٧

كثيرة» . وإذا كان السابقون على عبد القاهر قد قالوا «بالمجاز» دون أن يفتنوا الى هذا المبدأ في تذوق مدلول «الايجاز» فان ذلك يعود الى تفاوت مدلوله وأن مشكلة «المعنى» و«معنى المعنى» لم تختمر في أذهانهم . أما عبد القاهر فقد كان يواجه التعبير المجازي بوصفه بنية لغوية حافلة بأبعاد أو باعتباره أداة كثيراً ما تكون أداة خصب . وقد بذل جلاقة خصبة في تصوير هذا النشاط وفي تصحيح فهم الموروث النقدي لهذه الظاهرة ، وتعديل كثير من أحكامها المتداولة . وانتهى الى معالم معينة من أهمها القول بالدلالات الأولى والدلالات الثانية كما ذكرنا . ومن يقرأ ، بصبر ، موقفه من المجاز عامة لا يملك إلا أن يتذكر «الفوائد الكثيرة» التي عرض لها ابان شرحه لموقفه من هذه الظاهرة - أعني «الايجاز»^(١) .

ذلك كله صدى دلالة المعنى على المعنى وما تجلبه من فوائد . وبقي لدينا أن نسأل إلى أي مدى تذوق عبد القاهر المدلول الجمالي أو الوجداني لهذا النشاط . وهل كان يعني به خصب الإبانة الوجدانية أم كان يواد به هذا الفهم الاشاري القريب الحالي من التعمق والتفصيل ؟ حقاً لقد أُلح عبد القاهر على أن الإيجاز مداره على كثرة الفوائد أو وفرة المعاني . أما طبيعة هذه المعاني ودلالاتها الحيوية وصلتها بالوجدان ، أو التمييز بين إيجاز المعاني وإيجاز الأحاسيس فما لا أثر له في تحليلات عبد القاهر .

قد يقال إن الباحث في جماليات اللغة يرى أن الدلالة اللغوية الأولى التي يحال فيها ، وفقاً لعبد القاهر ، على شيء محدد قد تكتنفها في النفس أحاسيس يستحيل أن يترجم عنها بلغة عقلية . وقد ترتبط بحالات وجدانية يصعب أن يوجد لها معادل لفظي . أو أنها كثيراً ما تسعف على إيجاد حالة رمزية ، أو خلق صورة ذات إيحاء جم تعلو على التحدد والتعيين^(٢) . ومن ثم يصبح المعنى اللغوي مصدر خصب لا ينفذ . ولكن أمر الدلالة الحيوية أو الفهم الوجداني للمعنى اللغوي لا وجود له في كتابات عبد القاهر . وبعبارة أدق قليلاً : إن المعنى اللغوي أو النحوي - من حيث هو نشاط ذو خصائص استيطيقية تلون استجاباتنا وتحدد تأثيرنا وتوجهه لم يفتن اليه عبد القاهر ولم يأخذ منه عناء أي عناء .

٦) والقول في استخدام (الجملة الاسمية والفعلية) : يرمي إلى معرفة الاتجاهات الذوقية أو الجمالية التي وفق إليها عبد القاهر وتميزت من الدلالة النحوية أو المعنى

(١) انظر في ذلك ، مثلاً ، موقف عبد القاهر من بلاغة الاستعارة في : أسرار البلاغة / ٤١

وانظر أيضاً ما يقوله إلبدت عن الحلق ، وهو شكل من أشكال الإيجاز - من أنه ربما ينتج لغة متماسكة :

انظر لايضاح ذلك : T.S.E liot : Selected Essays P. 38

اللغوي . وهنا نجد أنفسنا أمام معان سابقة محددة ومواقف إشارية قريبة . فعبد القاهر لا يكاد يعطي لنا شيئاً هاماً . وإنما يصوغ اهتماماته بما يعبر عن مضمون هذه الظاهرة العقلي أو معناها اللغوي القريب الذي يحول كثيراً من مواقف السياق المتفاعلة إلى رماد . وهناك إشارات غير قليلة توضح هذا الموقف :

أ - فالتعبير (بالجملة الاسمية) يفيد (ثبوت) المعنى أو الصفة للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئاً بعد شيء على نقيض (الفعل) الذي يقتضي مزاوله المعنى أو تجدد الصفة واستمرارها وحدوثها حالاً بعد حال . وعلى هذا يحسن قول الشاعر : (من البسيط

لا يألف الدرهم المضروب صرّتنا لكن يمر عليها وهو منطلق

ولو قلت (بالفعل) : لكن يمر عليها وهو ينطلق . لم يحسن .^(١)

ب - ولدلالة (التجدد والاستمرار) التي يفيدها (الفعل) يحسن أيضاً قول الأعشى : (من الطويل)

لمعري لقد لاحت عيون كثيرة إلى ضوء نار في يفاع تحرق
ولو قيل : إلى ضوء نار متحركة لنا عنه الطبع وأنكرته النفس .^(٢)

حين نقرأ هذا التشكيل نتشكك في مدلولي «الثبات» و«الاستمرار أو التجدد» اللذين شغف عبد القاهر في تقريرهما وتمكينهما في العقل . أو قل إن شيئاً آخر غير الثبات والاستمرار يشوقنا في هذا التشكيل هو : التأثير النفسي لطابع التعبير ، وتبين موقع الثبات والاستمرار من النفس . وتذوق المدلول الحيووي أو الوجداني (للسياق) . فقد تكون الجملة الاسمية في مساقها غنية بالإيحاءات التي لا تتوفر مع الجملة الفعلية . وعلى النقيض من ذلك الجملة الفعلية التي قد تعبر داخل مساقها عن جانب عميق من الحياة أو النفس لا تستطيع الجملة الاسمية أن تعبر عنه . وبعبارة أخرى : أننا إذا قرأنا هذا التشكيل وغضضنا النظر عما نسميه «الثبات» و«الاستمرار» خرجنا بتأملات مضادة وأدركنا أننا أمام حقائق صعبة المزال ، أو أمام رموز غامضة . وهذا ما ينبني علينا كشفه . ومعزى ذلك كله أن شيئاً كثيراً يتوقف على طريقة قراءة هذا التشكيل . ومن أجل ذلك قلت غير مرة إننا نحتاج إلى البحث عن أدوات أكثر نضجاً للفهم . وأن التشكيل النحوي - وبخاصة في الشعر - ينبني أن يواجهه بأدوات من سيمنا نظيقا الشعر .

(١) عبد القاهر الجاني : دلائل الإعجاز / ١٣٣ ، ١٣٤

(٢) ابن جرير : ٣٥ / ٣

نحن نقرأ هذا التشكيل على أنه تصوير لمدلول الثبات أو الاستمرار ، ونبحث في بنية الشعر وتركيبه لمعرفة مدى قربيه وبعده عن هذه الدلالات التي تستمد قوتها من بعد سابق أو موقف إشاري محدد : من معرفتنا لمدلول «المضارع» اللغوي القريب الذي يفيد الحال أو الاستقبال أو لنقل «الاستمرار» . ومن معرفتنا لمدلول «الثبات» الذي ينبع من أساس نحوي ويعبر عن المضمون العقلي للجملة الاسمية ومحتواها الذهني . هذا الفهم لا يستقيم دون إعطاء الموقف الجمالي أو البعد الرمزي الذي ألمحنا إليه كل حقوقه . وإذ ذاك يتضح أمامنا أن اللغة ليست إشارات إلى أشياء سبقت قبل وجودها وأن رموزها أو مواقفها الجمالية لم تنجل أمامنا بطريقة مطمئنة ، ويتبين لنا أن مدلول «الثبات» أو «الاستمرار» الذي يرتبط بهذا التشكيل غير مقنع على أقل تقدير وأنه لا يوضح الرمز أو المعنى في قليل .

ومن الممكن أن يقال إن فكرة «الثبات» أو «الاستمرار» التي تحتل صدارة غريبة غير مشروعة ، خطيرة حقاً . لأنها تترجم إلى ما يسميه عبد القاهر بالدلالات الثانية . وأنت إذا قرأت هذا التشكيل وما ورد فيه من شعر فستجد الشغف الشديد بهذه الفكرة . ويصبح «الثبات» و «الاستمرار» هو بنية اللغة وبنية النحو إلى جانب كونه بنية الشعر . ولذلك نجد فاعلية النظام النحوي ترتد إلى عناصر ساذجة وإن الخلق الخيالي ليس جزءاً من تصور الشعر . وفي هذا خطأ بعيد ينبغي أن يواجه بشيء غير قليل من الرفض والإنكار . لست أدري إذا كنت محتاجاً إلى أن أذكر مثلاً آخر ذكره عبد القاهر . قال الشاعر : (من الكامل)

أَوْ كَلِمًا وَرَدَتْ عُكَازَ قَبِيلَةٍ بَعَثُوا إِلَيَّ عَرِيفَهُمْ يَتَوَسَّمُ

كيف يواجه عبد القاهر هذا التشكيل ؟ يقول لنا : إن التعبير بالفعل (يتوسم) خير من التعبير بالاسم - أو الصفة - (متوسم) ^(١) فإن سألته لماذا قال : إن العبرة بمعرفة المساق الذي يلائمه التجدد والاستمرار لا الثبوت . «ذلك لأن المعنى على توسم وتأمل ونظر يتجدد من العريف هناك حالاً فحالاً ، وتصفح منه للوجوه واحداً بعد واحد . ولو قيل : بعثوا إليَّ عريفهم متوسماً . لم يفد ذلك حق الإفادة» . ^(٢) وهذا غريب حقاً . كل شيء من المعنى أو مظاهر النشاط اللغوي تستحيل إلى مثل هذه الأدوات وترتد إلى هذه المواقف الموحدة الثابتة التي لا تزيد خبرتنا بأية حال ولا تستطيع أن تواجه الشعر كخلق ،

(١) المصدر السابق / ١٣٥ ، ١٣٦

(٢) المصدر السابق / ١٣٦

ولا أن تفهم بنيته وتشكيله فهما رمزياً أو وجدانياً . ونحن في الشعر - خاصة - نواجه باستمرار هذه المواقف الوجدانية أو هذه الرموز .

٧) والمتأمل في (القصر والتخصيص) يلتقى الطريقة النحوية في فهم البلاغة وفي فهم أمور الشعر الصعبة . هذه الطريقة التي تهدف الى التماس المستوى الأول المألوف في اللغة وينبع الإقرار بها من غير تلمس سمة نفسية أو من غير أصل وجداني . وتلخص موقفنا من المعنى في كيفية واحدة لا تخلو من قسوة وغموض . وبعبارة أخرى : ان اساس النظر في موضوع (القصر) عقلي محض . بمعنى أن عبد القاهر لا يجلب اعتباراً وجدانياً وقل أن يتحدث عن معنى يجعل «التأكيد» والتحقق أو التحديد الذي يفيد القصر تأثيراً أو ينبىء عن إحساس ما . والسبيل هنا أن نتأمل في مدلول القصر ، فقد يكون تأمله معاوناً في هذا السبيل .

والقصر كما صوره عبد القاهر يتم بطرق أربع :

أ - احداها النفي «بلا» كقولك : جاءني زيد لا عمرو . تريد أن تقصر المجيء على زيد وتنفيه عن عمرو وتحقق على المخاطب أن الجائي زيد وليس بعمرو .^(١)
ب - والثانية «التعريف» نحو : أنت الحبيب . تريد أنت الذي أختصه بالمحبة من بين الناس وأن المحبة منى بجملتها مقصورة عليك . وأنه ليس لأحد غيرك حظ في محبة منى .^(٢)

ج - والثالثة «إنما» وتأتي لخير لا يجهله المخاطب . كقوله تعالى (إنما أنت منذر من يخشاها) ، أو لما ينزل هذه المنزلة . فيخيل المتكلم في الأمر أنه معلوم ويدعى أنه من الصحة بحيث لا يدفعه دافع . كقول قيس بن حصن : (من الطويل)

ألا أيها الناهي فزارة بعدما أجسدت لغزو إنما أنت حالم^(٣)

على أن عبد القاهر يلاحظ أن التعبير «إنما» أقوى وأزهى من التعبير (بالنفي) . وأنه يجعل أمر القصر أبين وأظهر . ففي (إنما) تعقل إيجاب الفعل لشيء ونفيه عن غيره دفعة واحدة . وفي حال واحدة . وليس كذلك في (لا) فانك تعقلهما في حالين .^(٤)

د - وهناك «النفي والاستثناء» وموضوعهما إثبات أمر ينكره المخاطب ويشك فيه

(١) المصدر السابق / ٢٥٩

(٢) المصدر السابق / ١٤١ ، ١٤٨

(٣) المصدر السابق / ٢٥٥ ، ٢٧٤

(٤) المصدر السابق / ٢٥٨

يردعى خلافه . كقوله تعالى (إن أنتم إلا بشر مثلنا . تريدون أن تصدّونا عما كان يعبد آباؤنا) . (١)

وهاهنا ننبه إلى أن «الاختصاص» أو المقصور عليه يقع مقابلاً لما بعد (لا) في النفي . ويكون مع (إنما) وأسلوب (النفي والاستثناء) في المؤخر دائماً . (٢)

والواقع ان عبد القاهر عالج «القصر» على دعامة مرفوضة . فاعتبر الموقف الجمالي في الأغلب صفة عقلية ترتد الى (التأكيد) و (التحقق) أو التحديد . وينبع القول فيها من العلاقة بين المتكلم والمخاطب . وهي علاقة تتضمن قدراً غير قليل من الشك والالتهام والإنكار . ولهذا يقال في أمن : ان عبد القاهر لا يحتفل بشئ ون المعنى نفسه ، ولا يوضح موقفه منه توضيحاً مقنعاً وإنما يحتفل بعلم المخاطب وجهله بأمر عقلي محض أو لنقل بتلقي المخاطب العنيد لهذا المعنى . ومن ثم لم تكن هذه الادراكات القريبة لتغير من طبيعة «العلاقة» أو «المعنى» هنا . وهي اعتبار القصر أداة تأكيد وتحديد وأنه كلما قويت الحاجة الى التوكيد والتحديد كان القصر أبلغ لديه وأثر . وكان بلاغة القصر لا تقوم على التذوق الوجداني للدلول التوكيد والتحدد ولا على الانتقال الذوقي بين المتكلم والمخاطب . وهذه خاطئة . أو كأن هذه الدلالات قائمة قبل هذا المنحى من التشكيل اللغوي ثم يأتي القصر ليشير إليها أو يحيل على معانيها المقررة من قبل . وحينما نصل الى هذه النتيجة يبدو مفهوم الخلق اللغوي أو أثره في هذا التشكيل شاحباً غير مقبول . لا لأنه يحمل موقفاً عقلياً خاصاً في الشعر . ولكن لأنه تعبير عن موقف رديء من اللغة ونشاط الشعر ذاته . ومن أجل ذلك كان عبد القاهر ينهم ما يسمى القصر والتخصيص فهماً مطابقاً لهذا المنحى الإشاري القريب . التأكيد والتحديد منفصل بطريقة ما وسابق على القصر (إنما) أو (النفي والاستثناء) ولكن التعبير بهذا الأسلوب أو ذاك هو أقصر طريق إلى هذا المعنى . وفي ظل هذا الفهم الإشاري القريب صيغت دلالة القصر الفنية ، وأهملت تعقيدات المعنى تماماً ، وفي ظله نشأ ما يمكن أن يسمى المفهوم البلاغي أو الجمالي للشعر .

(١١)

والواقع أن الموروث النقدي والبلاغي لم يدرف الاستعمال بفكرة التحليل اللغوي الاستطريقي . وأثره في فهم جماليات اللغة والشعر . سلباً إن لدينا اشارات تشير من مظاهر النشاط اللغوي التي تحدثنا عنها . ولنتبها في عيولها شاحبة تنطوي في داخل موقف فطر قريب . وتستمد وجودها الأول من الفقه اللغوي للتركيب والمقريب بينه وبين

«العقل أو المنطق» . ومن ثم نميل إلى القول بأن جوانب غير قليلة من النشاط النحوي قد أهملت إهمالاً تاماً . كل شيء في اللغة يمكن أن يكون أداة تقليدية جافة أو إشارة إلى شيء ما في خارجها . هذا هو موقف الناقد القديم . أو هو كل ما يفتن إليه أو كل ما يقرؤه في بنية اللغة وبنية النحو والشعر معاً . ولكن لا شيء في هذه القراءة أو هذا الفهم يحملنا على ، أن نجعل اللغة أداة دائماً . وأن نزن أن كل عنصر من عناصرها تسجيل لموقف إشاري قريب . لا شيء يحملنا في التحليل النحوي الجمالي على نظام من الاشارات ساذج بسيط . وليس من الضروري بداهة أن يكون المعنى في التركيب النحوي أو العمل الشعري من حقل الدلالات الأولى التي يمكن أن يطلع عليها بطريقة أقرب الى قراءة المعنى في المعاجم . هذا إهمال لفاعلية النظام النحوي أو نشاط المعنى ينبغي ألا يعد من التحليل الجمالي في شيء أو ينتمي إليه من حيث هو . والذي هو أصح أن التحليل الجمالي يعوق هذا تناول أو يعبر عن تناول جديد ، ويشجع على التذوق الوجداني لطابع التعبير^(١) ويلج على علاقة الظاهرة (بالتركيب) و (السياق) . وبعبارة أدق قليلاً : إن التحليل النحوي الجمالي يعني أن الظاهرة النحوية ليست أداة أو صورة محسنة . ليست زينة أو طلاء أو تلويناً . وإنما هي خالقة لمعناها . هي موقف حي يتفاعل باستمرار مع المواقف الأخرى التي يتضمنها (السياق) . وتفاعلها هذا هو ما نعينه بعبارة تفاعل الدلالات أو فاعلية النحو أو نظام الرمز . ومن ثم تصبح فكرة التحليل الجمالي التي تنطوي في داخلها على مبدأ تفاعل الدلالات نشاطاً خاصاً في عملية المعنى أو في خلق اللغة يصعب صياغته في تعبيرات منطقية أو قياسية على نظام عقلي قاس متكرر .

فاعلية اللغة أو فاعلية النظام النحوي - التي هي مقصدنا في هذا الفصل - في خلق المعنى المتعدد لا أثر لها في كتابات المتقدمين قراء كانوا أم نحاة أم لغويين أم نقاداً . وإذا ما صبرنا على قراءة هذا الموروث فإن من اليسير أن نلمح في حديث هؤلاء المتقدمين أشياء عن نظام الكلمات ونوع الترابط أو الانفصال بين الجمل ، ومعرفة الفروق بين صيغ الكلمات في العبارة التي تعتبر مجالاً واسعاً لكشف إمكانات ثرة لا حصر لها . ولكننا نحس إزاء ذلك كله أن هؤلاء يعزلون الظاهرة النحوية - دون وعي - عن خلقها اللغوي إلى حد ما . ومن أجل ذلك خيل إليهم أن هذه الحقائق اللغوية أو النحوية أو معانيها الإشارية هي العمل الأدبي أو هي صورته الدقيقة .

(الفقرات) في بعض صورها - التي تتعدي النواحي الصوتية : من اختلاف في مخرج الصوت وتباين في صفته بين جهر وهمس وشدة ورخاوة . أو تباين في موضع النبر

Karl Vossler: The Spirit of Language in Civilization. P. 219- 221 (١)

من الكلمة أو مقاييس أصوات اللين الى غير ذلك من الموضوعات التي يعرض لها علم الأصوات اللغوية - ربما كانت إدراكاً متبايناً لنظام الكلمات أو صياغتها في العبارة . وفي وسعنا هنا أن نضرب بعض الأمثلة . من ذلك : القول في الاختلاف بالتقديم والتأخير نحو «وجاءت سكرة الموت بالحق» قرأ أبو بكر وابن مسعود رضی الله عنهما (سكره الحق بالموت^(١)) والاختلاف بالزيادة والنقصان نحو «تعجبون وتضحكون» قرىء (تعجبون تضحكون) بغير واو^(٢) . ونحو (ولأتمنن تستكثر) قرأ ابن مسعود (ولأتمنن أن تستكثر^(٣)) ونحو (سنفرغ لكم) قرأ أبي (سنفرغ إليكم^(٤)) . والاختلاف في الافراد والثنائية والجمع والتذكير والتأنيث أو اختلاف تصريف الأفعال وما يسند اليه من نحو الماضي المضارع والأمر ، والاسناد الى المذكر والمؤنث والمتكلم والمخاطب^(٥) .

وخلاصة القول : ان القراءات لا تقدم أصولاً جديدة لما يمكن أن نسفيه فاعلية النظام النحوي ، فخصائص الخلق اللغوي لا تزال مجهولة كل الجهل . وعلاقة الظاهرة (بالتركيب) أو (السياق) ، التي يدور عليها النشاط اللغوي ، وهي قوام التحليل النحوي الاستطائقي ، قد فقدت هذا المعنى تماماً وأصبحت هي والمعاني الإشارية المحددة شيئاً واحداً . وقد ضاعت تبعاً لذلك معاني التقديم والتأخير ، واختلاف تصريف الأفعال ، وكل التغيرات في طبيعة علاقات الإسناد .

وهذا الجانب التقريري من مبحث نظام الكلمات أو تأليف العبارة عني به منذ فجر البحث الأدبي أبو عبيدة معمر بن مثنى (ت ٢٠٨ هـ) في كتابه (مجاز القرآن) . فحاول أن يبين ما في الجملة العربية من تقديم وتأخير أو حذف وغيرها . وقد سمي بحثه المجاز : أي طريق التعبير ، ولكنه لم يستطع أن يتلمس التأثير النفسي لطابع التعبير ولا أن يتابع إحياءاته الأدبية ، أو يتذوق المدلول الحيوي (لسياق) الكلمات إلا في ضوء الدلالات الإشارية الأولى ، أو ضوء الاحتفال بتعريف الأشياء وتقسياتها ومن ثم لم تأخذ مباحث النظم لديه العناية التي تكشف ثراءها أو تجلومفاتها . ويتجلى لنا شحوب هذا الموقف اذا اقتربنا من بعض النصوص . يقول - مثلاً - : «ومن مجاز ما خبر عن اثنين مشتركين أو عن أكثر من ذلك فجعل الخبر لبعض دون بعض ، وكفى عن خبر الباقي ، قال (الذين

(١) الزمخشري : الكشاف : طبعة الحلي بمصر ١٩٦٦ ، ٧/٤ .

(٢) المرجع السابق ٣٥/٤ .

(٣) المرجع السابق ١٨١/٤ .

(٤) المرجع السابق ٤٧/٤ .

(٥) المرجع السابق ٩/٤ ، ١١ ، ٢٩ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٤٥ ، ١٥٩ ، ١٨٨ .

يكتزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله) ، ومن مجاز ما حاءت مخاطبته مخاطبة الشاهد ثم تركت وحولت مخاطبته هذه الى مخاطبة الغائب . قال الله تعالى (حتى اذا كنتم في الفلك وجرين بهم) أي بكم . ومن مجاز المكرر للتأكيد قال (اني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين) أعاد الرؤية . ومن مجاز المقدم والمؤخر قال فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت) أراد ربّ واهتزت^(١) .

ومادمنا بصدد النشاط اللغوي الجلي فلنذكر بإيجاز شيئاً من وظيفة هذا النشاط التي توارثناها . لقد أشار (سيبويه) الى التقديم وقال إنهم يقدمون الذي بيانه أهم^(٢) . وحدث عن حذف الفعل لكثرت في كرمهم حتى صار بمنزلة المثل^(٣) . وأقر الإصرار على شريطة التفسير^(٤) . وهذا المنحى من الفهم يخضع التيار الذوقي في اللغة إلى ضوابط خارجية محددة ويشعر لسيطرة أغراض قديمة لا علاقة لها بنظرية الشعر ولا يضيف إلى التشكيل اللغوي أو النظام النحوي جدة حقيقة .

والواقع أن فاعلية النظام النحوي لا تنطوي البتة على هذا الفهم القريب . وليس من اللازم أن تتجه إليه . لأننا - أصلاً - لا نهدف من وراء ذلك إلى بيان الأشياء بياناً عقلياً . وليست المسألة تفاوتاً في الأهمية أو قلة العناية ، في الكثرة أو القلة . في التفسير أو الإبهام والغموض . وحين نقبل على الشعر نبداً من هذه الدلالات الوصفية المطابقة للمنطق^(٥) وننسى الأهمية والكثرة والوضوح .

ويحيل «السيرافي» على رسوم اللغة ويقول شيئاً يشبه من بعض الوجوه ما شغف به عبد القاهر وشقّ على نفسه في تأكيده وتثبيته . فنراه يتكلم عن «معاني النحو» ويجعلها منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته ووضع الحروف في مواضعها المقتضية لها . وبين تألف الكلام بالتقديم والتأخير وتوخي الصواب في ذلك^(٦) . ويخطئ «زيد أفضل أخوته» لأن زيدا خارج عن جملة أخوته ولا يصح التفصيل حينئذ^(٧) ، ويلم بمواقع بعض

(١) أبو عبدة : محاز القرآن ١١/١ .

(٢) سيبويه : الكتاب ١٥/١ .

(٣) المرجع السابق ١٤٦/١ .

(٤) المرجع السابق ١٢٨/١ - ١٣٨ ، ١٦٠ وما بعدها .

(٥) T. S. Eliot: The Social Function of poetry p.111- 113 in Critiques and Essays in Criticism by R.Stallman.

(٦) انظر المناظرة بين السيرافي وأبي بشر متى بن يونس في : الامتناع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي .

تصحیح وشرح أحمد امیر وأحمد الزین ، القاهرة ، لجنة التأليف والنشر ١٩٣٩ ، ١٠٨/١ ،

١٢١ . (٦) المرجع السابق ١١٩/١ ، ١٢٠ .

الأدوات وأحكامها ويتولى جزءاً من وظيفة النشاط النحوي القريب حين يتعرض لمعاني (الواو) العقلية التي يستنبتها في حقول النحو^(١) . وذلك كأن تأتي للعطف أو القسم أو الاستئناف أو الحال . أو كأن تكون أصلية أو مقحمة وبمعنى (رب) التي هي للتقليل أو بمعنى حرف الجر (مع)^(٢) .

وهذا نحو من البحث لا يتصل بقيمة التشكيل النحوي الجمالية ولا يتعلق بالتأثير الأدبي لطابع التعبير . ومن ثم لا نبعد كثيراً إذا قلنا إن السيرافي كان شارحاً أكثر منه متدوقاً . ذلك أن تأكيد المعاني الوظيفية في ذاتها لا ينطوي البتة على موقف جمالي ، وليس فيه ما يدفع إلى الاهتمام بمسألة الإيجاء الأدبي . بل قد يرى المتأمل أن كثيراً من المعاني الوظيفية التي ألح عليها السيرافي أو جادل فيها تصور سذاجة الزمن المتقدم من الوجهة الجمالية . السيرافي يرى أن هناك صياغة معينة أو تصوراً خاصاً يصح أن يكون محور البحث في شأن اللغة والنحو والشعر . وكأن السيرافي يعني أن لكل صيغة أو كلمة أو أداة استعمالاً ومعنى مقررأً، وإن إمكانيات التركيب النحوي كالمتفق عليها، وحينئذ نصل إلى هذه النتيجة يبدو مفهوم الخلق النحوي بعيداً كل البعد عن عقل السيرافي ، ويبدو التركيب النحوي شاحباً ليس له أي فاعلية ولا يتعدى أن يكون علامة على شيء أدركناه من قبل .

ولست أحب أن أتبع كل ماقاله المتقدمون في هذا المنحى أو الاتجاه . فهذا عمل أقرب إلى تاريخ الظواهر منه إلى بحث نشاطها الجمالي . ولكنني أرجو إن استطعت أن أجدد شباب التركيب النحوي المتداول أو أن أصل به إلى فهم أدق وأعظم ذلك أن هؤلاء المتقدمين لم يتحدثوا عن بنية اللغة وبنية النحو وبنية الشعر إلا في ضوء دلالات موجهة أو في ضوء حدود بعيدة عن الفن . والأمثلة بعد ذلك كثيرة لا تحصى على هذا الغرض . فاللغويون ظلوا ينظرون إلى التركيب النحوي للشعر في شيء غير قليل من الإشفاق والريب والحذر . وكأن (الخلق) النحوي عندهم كان كالمرق من سلطان النظام وكأن (فاعلية) البناء النحوي خطر على الولاء لنقاء الشعر ونظامه وتقليده . ومن أجل ذلك ظلت المشكلة الأساسية عندهم هي البحث عما يعتبرونه صحة البناء النحوي ونقاءه ، وظل المعنى في الشعر بعيداً تماماً عن كل مظاهر التوتر والاهتزاز التي تواجهنا فيه باستمرار . وبعبارة أدق قليلاً : إن أصحاب الدرس النحوي في الموقف الجمالي يقفون عند كثير من العناصر النحوية دون ما نظر إلى أثر الظاهرة في (المساق) أو إلى ما يمنحه

(١) المرجع السابق ١٩٧/١ ، ١١٨ .

(٢) المرجع السابق ١١٨/١ .

المساق للظاهرة . ولهذا كان البحث الجمالي في أدق صنورة يستهدف إلى كشف الدلالات الإشارية الموجهة والانحناءات البسيطة التي لا تكاد تبين . ذلك يصدق على موقف (ابن قتيبة) من النشاط الجمالي للتركيب النحوي . فهو يشير إلى «الايجاز» الذي يفيد «الحذف» والاختصار ، وينبه إلى «التوكيد» والإثبات الذي يفيد (التكرار) ويلتفت - في باب مخالفة ظاهر اللفظ معناه - إلى الدعاء الذي يراد به الذم أو التعجب ، وإلى خروج الاستفهام عن معناه إلى مثل : التقرير والتعجب والتوبيخ . وإلى مجيء الكلام على لفظ الأمر وهو تهديد أو تأديب أو إباحة أو فرض . ويذكر صوراً من الالتفات ، كما يلاحظ أثر التركيب في تكييف دلالات خاصة في معاني الصيغ والعبارات^(١) . وهذا المنحى القريب الذي يتفاوت قربه من معنى الصواب والخطأ يصدق أيضاً على موقف «المبرد» من قضايا الفهم البلاغي أو التذوق الجمالي للتركيب النحوي . فهو يشير إلى علاقة «النظم» بالمعنى ، فيحدث عن (التعريف) الذي يفيد الجنس ، ويلاحظ التقديم والتأخير والحذف . ويلتفت إلى التقرير الواقع بلفظ الاستفهام ، وإلى خروج النداء عن معناه إلى معنى التعجب^(٢) . ونظائر هذا كثيرة . فأتت إذا قرأت (ابن جني) في الفصل الذي عقده بعنوان مشابهة معاني الإعراب معاني الشعر^(٣) وجدته يوجه إلى مسائل تشبه بعض ماكد فيه عبد القاهر خاطره . فيلاحظ أثر (لا) النافية للنكرة في أنها تبنى معها فتصير كجزء واحد من الاسم ، ويلج على الفروق بين (أو) و(أم) من نحو قولهم : ما أدري أأذن أو أقام ، وينبه إلى التجاور في الزمان إضافة إلى التجاور في الإعراب ، ويقرر إعمال الفعل الثاني بوصفه العامل الأقرب من نحو : ضربت وضربني زيد ، وضربني وضربت زيدا ، ويلتفت إلى بعض ما جاء في معنى إعمال الأول كقول الطائي الكبير : (من الكامل)

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول
وقول كثير : (من الكامل)

ولقد أردت الصبر عنك فعاقني علق بقلبي من هواك قديم
غير أن هذا لا يفسر كل عزل النشاط النحوي الجمالي عن أصوله في بنية اللغة والشعر .

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن : تحقيق السيد أحمد صقر ، طبعة الحلبي سنة ١٣٧٣هـ - ١٦٥ - ١٨٠ ، ٢١٤ - ٢١٧ - ٢٢٣ - ٢٢٩ .

(٢) المبرد : الكامل طرايت لاينزغ ١٨٦٤ ص/ ٣٨ ، ٧٨ ، ١٢٢ ، ١٣٣ ، ١٩٢ ، ٣٣٣ ، ٥٣٨ ، ٦٥٩ ، ٧٨٠ .

(٣) ابن جني : الخصائص ١٦٨/٢ - ١٧٨ .

فالنشاط الشعري كان يقوم في نظر البلاغيين والنقاد على فكرة «النظم» أكثر مما يقوم على النشاط البلاغي التصويري أو المعاناة الوجدانية لهذا النشاط . ومن أجل ذلك نراهم يشيرون إلى الأسلوب الذي أفرغ أفراغاً واحداً وتلاحمت أجزاؤه ويتحدثون عن الكلام الذي يدل بعضه على بعض ويأخذ بعضه برقاب بعض^(١) . وينبهون إلى وضع الألفاظ في مواضعها وإلى علاقة الكلمة بغيرها من الكلمات^(٢) ويذكرون اضطراب الوزن في الحديث من عيوب الشعر^(٣) ويمسسون جانب التقديم والتأخير^(٤) والفصل والوصل^(٥) والايجاز بالحذف^(٦) والتكرار الذي يحسن في موضع دون موضع وفي حال دون حال^(٧) . ويلتفتون الى كثير من الفروق بين الأدوات وتأثيرها . كالفارق بين الفاء و(انّ) الذي أشار إليه بشار^(٨) . ويتعرضون للفروق بين المعاني المختلفة التي تحملها صيغة واحدة^(٩) ويرون أن أي تغيير في الصورة يحدث تغييراً في المعنى^(١٠) .

ونظرة أخيرة إلى بعض آراء «أرسطو» نستوفي بها معالم أخرى من اغفال فاعلية النظام النحوي في النقد العربي . لقد تحدث أرسطو عن جمال العبارة وجودتها فألح على صفة «الوضوح» التي ترتبط بالاستعمال الأصلي للكلمات ثم ذكر بأن تحوير هيئة الكلمات عن أوضاعها الأصلية : - كالمدة والترخيم والغريب والاستعارة والزينة - يكسب العبارة جمالاً وينأى بها عن السوقية والابتذال^(١١) ولا حظ ظواهر كثيرة في بنية العبارة : كالخرف

- ١) ابن رشيق : العمدة ١/ ٢٨٨ . وانظر الأمدي : الموازنة/ ٢٩٤ - ٢٩٩ .
- ٢) العسكري : الصناعيتين/ ١٥٧ .
- ٣) القاضي الجرجاني : الوساطة/ ٦٢ - ٦٣ . والأمدي : الموازنة/ ٣٠٦ - ٣٠٩ . والمرزباني : الموضح/ ١٢١ . وقدامة/ ٦٨ .
- ٤) قدامة بن جعفر : نقد الشعر/ ٦٢ . وابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة/ ١٠١ .
- ٥) الجاحظ : البيان والتبيين .
- والعسكري : الصناعيتين/ ٤٥٨ ، ٤٦٣ .
- ٦) ابن رشيق : العمدة ١/ ٢٢١ وما بعدها . والعسكري : الصناعيتين/ ١٧٩ وما بعدها .
- والأمدي : الموازنة/ ١٩٠ - ١٩١ ، وابن سنان : سر الفصاحة/ ٢٠١ .
- ٧) ابن رشيق : العمدة ٢/ ٧٠ - ٧٥ . والعسكري : الصناعيتين/ ١٩٦ وما بعدها .
- ٨) راجع الأغاني/ أخبار بشار ٣/ ٤٣ والدلائل ٢١١ .
- ٩) الأمدي : الموازنة ١/ ٢١١ - ٢١٥ .
- ١٠) العسكري : الصناعيتين/ ١٥٥ .
- ١١) أرسطوطاليس : في الشعر/ ترجمة شكري عياد ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧ ص/ ١٢٢ - ١٢٤ .

والمقطع ، والرباط ، والاسم ، والفعل ، والتصريف ، والكلام^(٣) . وحاول أن يكشف عن الفروق بينها مبنى ومعنى ، ونبه إلى ضرورة مراعاة الروابط - خاصة - وألح على أثرها في بناء الكلام بعصه على بعض واتصال أجزائه بعضها ببعض^(٤) . وكذلك ظاهرة أخرى من مثل استعمال الأوصاف محل الاسم الموصوف فان ذلك يكسب العبارة غنى ، وينفع في حوده تفهيم المعنى^(٥) . وهنا نشعر بأن هذه الفاعلة القريبة قد أخذت تجتذب عبد القاهر وتبعده عن مفهوم الخلق النحوي . لأن نشاط النحو الجمالي عنده لا يزال نوعاً من هذه «الزينة» التي تحدث عنها أرسطو . ولا يزال جانب التعليل الشعري أظهر عنده من جانب التصوير أو المعاناة الخيالية . ولأجل هذا المعنى بعينه حرص عبد القاهر على أن يقرأ بنية النحو وبنية الشعر في ضوء فكرة «الوضوح» و«التحسين» التي ألح عليها أرسطو . كما حرص على القول بأن العمل الشعري راجع الى هيئة الكلام وأن معاني الشعر يمكن أن تحد وتخصر . أما الصور البلاغية ومظاهر النشاط النحوي التي يمكن للشاعر أن يبتكرها فهي غير محدودة وليس لها قانون يحيط بها أو نهاية تقف عندها .

على أننا لا نغلو - إذا قلنا أن الأساس الفني لنظرية «النظم» الذي يقوم عند عبد القاهر على فكرة العلاقات السياقية ويستند على توخي المعاني التي بها تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشد ارتباطان منها بأول حتى يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً^(٦) - لا نغلو إذا قلنا - إنه يرجع إلى فكرة «وحدة الموضوع» أو «وحدة العمل الفني» عند أرسطو . الوحدة التي تنتقض إذا نقص جزء واحد أو غير^(٧) وإن كان عبد القاهر قد حصرها في حدود الجملة أو البيت أو الأبيات القليلة .

- ١٣ -

لقد فهم خطأ أن النشاط الشعري يستطاع تحديد الشكل الذي يتخذه . فالظاهرة النحوية قد ترتبط بأكثر من ممكن واحد . وقد يصاحبها حالة رمزية دون أن تكون مع ذلك رمزاً . وقد يقابلها في النفس زوايا عميقة تتجمع فيها كل إجماعات الظواهر اللغوية

(٢) أرسطو : في الشعر / ١٠٨ وما بعدها . وانظر : ابن رشد : تلخيص الخطابة . تحقيق عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة ١٩٦٠ ص / ٢٤٨ وما بعدها .

(٣) أرسطو : في الشعر / ١١٢ . وابن رشد : تلخيص الخطابة / ٢٧٢ - ٢٧٣ .

(٤) ابن رشد : تلخيص الخطابة / ٢٧٧ ، ٢٧٩ .

(٥) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / ٧٣ .

(٦) أرسطو : في الشعر / ٢٧٢ - ٢٧٤ .

الأخرى التي تقوم حولها ^(١) . ومن ثم يخيّل إلينا أن النشاط النحوي الاستطائقي في المفهوم التقليدي لا يستوعب ما في العبارة الشعرية من غزارة وتموج وفيض حركة . هذا هو قلب النشاط النحوي ولسوف أحاول في دراسة متأنية لنماذج من الشعر أن أعمق هذه الفاعلية النحوية أو أصحح هذا الميراث القديم . ذلك أنني لا أوافق أن تكون بنية النحو فضلاً على بنية الشعر ، انعكاساً مباشراً لفكرة «التوضيح» أو «الزينة» أو «التحسين» وما يشبهها من الدلالات القريبة التي نجمل بها صورة التشكيل النحوي على نحو ما نجدتها في الموروث النقدي القديم . وهي - من غير شك - صورة هزيلة شاحبة لان النشاط النحوي الاستطائقي أعمق مما يجري على أqlامنا حتى الآن ، أو هو - فيما نتوهم - وافر الحظ من العمق والثراء . قال الشريف الرضي . (من الكامل)

ولقد مررت على ديارهم وطلوها بيد البلى نهب
فوقفت حتى ضج من لغب نضوى ولج بعذلي الركب
وتلفتت عيني فمذ خفيت عني الطلول تلفت القلب

على أي وجه نفهم التشكيل النحوي في هذه الأبيات ؟ لماذا هذا الالحاح الغريب على صيغة (الماضي) ؟ الماضي الذي نحسه احساساً قوياً ليس من اليسير وصفه ولا تصويره هل هذا (ماض) صرف أم أن فيه شيئاً آخر غير هذا الزمن الذي يعمد إليه اللغويون والنحاة ؟ أليس من الأصح أن يكون التعبير بصيغة (الماضي) ، هنا ، استجابة دقيقة لواقع نفسي دقيق يبعث عليه ما نسميه بالأطلال وصورة الديار الممزقة ؟

إن الشاعر يطيل وقوفه في الاطلال وكأنه يريد أن يحتضن كل محل ومقام ، وأن يتذكر كل علاقة ، ويوقد الجمر أو النشاط في كل زاوية ومكان . لا شيء يصبح دارساً أو مقفراً أو مكبوتاً . لا شيء يتسرب إليه الذبول أو الجفاف أو النسيان . الاطلال أول ما تبدو أنها انتهت وأصبحت جزءاً لا يعود ، ولكن هذا غير صحيح وربما لا تكون هذه النظرة صادقة تماماً في ضوء المواقف الحيوية المتجددة والدلالات المتفاعلة التي نراها أمامنا أو ينهض بها السياق . لدينا صورة «تلفت القلب» التي تتيح للاطلال أن تنبعث وأن تتجدد كلما عرض لها البلى وتعبر عن رغبة لا شعورية في إحياء الطلل وعودة الحياة إليه . ولذلك كانت هذه الصورة ، أو هذا الإدراك الاستعاري ، قلب هذه الأبيات ، وكان فيها نفس الشريف الرضي كلها . وكان هذا التلفت «محور البعث أو النشاط الذي نزعمه

(١) من هذا المنحى كان فرويد يرى أن المعنى في المجال النفسي بنية رمزية لها أبعاد رغم تعميها وتحريفها ، وأن الخلق الشعري يحتمل دائماً أكثر من بعد واحد :

— Arnold Hauser: Philosophy of Art History p 48- 49, 108

ومن ثم تبدو الريح والسيول وكل عوامل البلى الأخرى أدوات في خدمة الاطلال لكي لا تزول ، أو في مواجهة فكرة الدمار . هذه الفكرة اليسيرة شديدة الأهمية لأنها تعدل المفاهيم النحوية أو الدلالات الموجهة التي تواجهنا حينما نتذكر الموقف النقدي القديم . ومن أجل ذلك لا نغلو إذا قلنا أن الإلحاح على استخدام صيغة الفعل الماضي ليس موقفاً سليماً عاجزاً . وإنما ينبغي أن ينظر إليه على أنه الماضي الذي يستوعب الحاضر ، وأن يفهم في ضوء البحث عن عناصر الحياة أو مشكلة النمو ، وفي ضوء الشعور بمسؤولية الموقف الذي يعالجه الشاعر أو يواجهه .

وقد يكون واضحاً الآن أن دلالة «الأداة» في هذه الابيات محتاجة الى شيء من التعديل ، ويمكن أن نلتمس هذا التعديل حينما ننظر إلى ما ينتج من (تفاعل) بين (السياق) القريب و (الأداة) المتخذة نفسها . فالمساق في قول الرضي «ولقد مرت على ديارهم» يوحي إلى أن استخدام الأداة «على» وليد المعاناة أو الصداقة القوية التي يديها الشاعر نحو ديار أحبائه . ولذلك لا نرى ما يشبه الشعور باليأس أو الهزيمة . وإن كان استخدامهما يختلط في نفسه بعاطفة تشبه الحزن أو الاشفاق وعلى ذلك لا يكون القول «بالاستعلاء المتمكن» الذي يذهب إليه الناقد القديم عند استخدام هذه الأداة ^(١) هو الحق كله ، وليس من اليسير إقراره . فهذا نابع من قصور تدقيق المدلول الحيوي لسياق الاستعلاء المتمكن ، أو من قصور تلمس الأثر الوجداني للأصل المادي لهذه الأداة . بل ربما كان من الأصح أن نقول أن «الاستعلاء المتمكن» يفقد هذه الأداة إثارتها وأنها - داخل سياقها - أقرب إلى مظهر النمو البطيء الذي أصاب الطلل . وتوشك أن تكون حركة بطيئة متعمدة يراد بها الوقوف على كل جزئية أو زاوية أو علاقة . . .

واقراً (عن) من قوله «فمذ خفيت عني الطلول» فسنرى أنها تتعلق بفكرة «الرحلة» البعيدة التي تورث صاحبها ما يشبه الدهول والحيرة . وإذا نحن دفعنا عن عقولنا مفهوم «المجاورة» الذي يلح عليه الناقد القديم عند استعمال هذه الاداة ^(٢) فإننا نرى أنها أصدق في التعبير عن روح الشاعر المهاجرة المرحلة ، وأنها تشير ، بطريقة ما إلى أهدافه ومخاوفه . وتلفت العين أهم العلامات وأوضحها على مواجهة هذه المخاوف . وليست العلاقة بين الصورتين (صورة البلى أو المخاوف التي تشير إليها هذه الأداة ، وصورة النمو الكامنة في تلفت القلب) في مثل هذه الأحوال من قبيل التجاور السطحي الذي يسمى في اصطلاح النحاة باسم العلاقة بين الشرط وجوابه . وربما كان من الأصح أن نقول : إن صورة المخاوف التي تشير إليها الأداة «عن» لا تتصور في ذهن الشاعر بمعزل عن صورة

(١) راجع مثلاً : عبد القاهر الجرجاني : المقتصد ١/ ٧٨٣ والجمل ٢٦ /

النمو الكامنة في تلفت القلب . ولذلك لا يمكن - في زعمنا - أن تبرأ هذه الاداة ، تماماً ، من معالم النحو أو تفهم بمعزل عن تلفت القلب . هذا التلفت الذي يكسبها شيئاً غير قليل فتصبح أقرب إلى الأسرار التي تتجاذب عين الشاعر أو قلبه . كما أنه لا يمكن أن تبرأ صورة «تلفت القلب» - تماماً - من معالم الخوف والقلق التي توحى بها هذه الأداة - عن - أو تشيع في وصف الأطلال ، وإن كان هذا الخوف - فيما يبدو - إيجابياً لا نسب بينه وبين اليأس أو الخوف العميق .

وكم كنت أحب - في مقام تفاعل الدلالات هنا - أن أقف عندما في هذه الأبيات من اجتماع الطول والنبر أو افتراقهما ، وكيف أن كلا منهما يقوي الآخر ويلون الايقاع أو كيف ينفرد «النبر» فيبرز مقطعاً قصيراً ويؤثر في تكييف دلالات خاصة في «المعنى» ولكن هذا يطول ويوشك ألا ينقضي . فلنقف عند بعض كلماتها لنرى ما أشرت إليه من معاناة الشعر العميقة ، أو إحساسه بالعزلة وهو يواجه مشكلة البلى في الاطلال . فوقوع النبر على المقطع الطويل دون القصير في (وقفت) يتيح للشاعر الفرصة في أن يعبر عن عواطفه ويمنحه القدرة على إعادة النظر في مفهوم الاطلال . أو على مواجهة ما نسميه الزمن ، ويمكّنه من أن يتصور الطلل رمزاً للزمن الذي يحتفظ - رغم البلى والتمزق - بكل دفئه ونشاطه وجذوة لهيبه ، أو أن يبحث عن جذور الحياة العميقة . وكأن الاطلال أشبه شيء بالأزهار التي جفت وامحى أثرها . لكنك إذا حفرت في الأرض عثرت عليها ، وإذا نظرت إلى سوقها المسودة أحسست بشيء من الحرارة احتفظت بها منذ زمن بعيد .

وما أظنك في حالة إلى أن أقف بك عند كلمة (تلفت) وما اكتسبته داخل سياقها من أهمية نفسية وذلك بفضل طول القطع (ل ف) ووقوع النبر بعده مباشرة على مقطع قصير (الفاء) . أقل ما يقال فيها أنها تصور شك الشاعر في خواء الدار وعزلتها أو قربها من هذا الشك الذي يود لو يحسه في كل حين . فضلاً على أنها تصور كل ما كان قلبه يستطيع أن يحتمل من حزن وقلق واغتراب .

- ١٣ -

والحق أن النحو لا يستطيع ، بأدواته القرية أن يواجه الخلق الخيالي في الشعر وحينما نقول إن الشعر نشاط لغوي لا نعني أن الشعر ينبغي أن يقرأ في ضوء هذه المفاهيم النحوية . وإنما نعني أنّ هناك قوى مستمرة في قلب العبارة الشعرية لا نستطيع أن

- ١٥٤ -

نتجاهلها^(١) . تلك القوى التي تعدل هذه المفاهيم أو تعمل على هدمها أو تخلق منها ما تشاء .

إن تعديل المفاهيم النحوية ، أو البحث عن جماليات التركيب النحوي للشعر لا يزال في موروثنا النقدي والبلاغي حليماً غير محقق . ذلك لأن الشعر لا يقرأ إلا في ضوء القوانين التي تكفل له العصمة من الخطأ ، وإن مدلوله الحيوي لا يتذوق إلا في ضوء المؤلف من نظام العبارة وتكوينها النحوي . هذا المؤلف الذي يرتبط لدى هؤلاء النقاد والبلاغيين بقدرسية تامة . ولذلك أهملت كل مظاهر القلق والتوتر والنشاط الخيالي التي تواجهنا في الشعر . وتعرضت علاقاتنا العاطفية أو الوجدانية به للتمزق فضلاً على الصدع والتفكك العميق في طريقة تفهمه ، والإحساس الأليم بالاعتراب عنه . فإذا حاول شاعر مثل «ذي الرمة» - مثلاً - أن يعبر عن عاطفته الخاصة من مثل قوله : (من الطويل)

هي البرء والاسقام والمهم والمنى وموت الهوى في القلب مني المبرح
وكان الهوى بالنأي يحى فيمحي وحبك عندي يستجد ويربح
إذا غير النأي المحبين لم يكد رسيس الهوى من حب مية يربح^(٢)

أنكر عليه النقاد بقوة أو قسوة خروجه عن النظام اللغوي المؤلف . ورأوا أن التعبير الشخصي عن العاطفة لا يستقيم - على الأقل - دون إقامة حواجز أو حدود^(٣) . وكان الخروج عن المؤلف اللغوي أشبه شيء بالمرور عن الدين أو الخروج عن عمود الشعر . وقد يرى المتأمل في نظام العبارة (وتفاعل دلالاتها) شيئاً آخر غير هذا الإحساس القريب الذي يعمد إليه النقاد . فأسلوب (القصر) - القصر بالتعريف - من قوله : (هي البرء والاسقام) أصدق في التعبير عن الناحية الانسانية المؤلمة من نفس ذي الرمة التي لم تدرك من آمالها شيئاً ، وأكثر نفاذاً إلى القلب وتأثيراً في النفس ويصبح أن نقول إن صوت الأداة (ال) ذو تأثير قوي يمتد إلى أغوار بعيدة في نفس الشاعر . أو هي تعبير عن الواقع النفسي الذي يعاني منه واستجابة للحيرة التي تملأ عليه نفسه أو تعاوده من حين إلى حين . ومن ثم جاء التعبير عن هذه الحيرة بصيغة (الاسم) إمعاناً في دعوى أن (البرء والاسقام والمهم والمنى) متمكنة في نفسه أو هي أقرب إلى الثبات والاستقرار ، وهذا السياق القريب

I.A.Richards: Philosophy of Rhetoric P. 65. Interpretation In Teacfaimg Page 199-257 (١)

وانظر أيضاً : — Murray Kreifger: The New Apologists for poetry: university of Minnesota, Minneapolis, P. 168. 1965

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز/ ٢١٢ .

(٣) المصدر السابق/ ٢١٢ ، ٢١٣ .

الذي نتكىء عليه يؤنس أن (أل) لا تفيد الحصر وحده كما نقرأ في نقدنا القديم (١) وإنما تؤدي مضمون الحاجة العاطفية التي تصاحب سياقها . ومرد هذه الحاجة صوت الأداة (أل) فهو بالقياس إلى القصر (بإنما) أو بـ (ما وإلا) أبعث على الإثارة الوجدانية أو هي من قبيل ما يدرك بنشاط العواطف والأحاسيس ، ولذلك احتاج هذا الأسلوب من (القصر) إلى (المساق) كما يغرس هذا النشاط أكثر من حاجة القصر بإنما أو ما وإلا . والحق أن مضمون العبارة مع (أل) يساق مساق الواضح المؤلف الذي لا يحتاج إلى شك أو تردد في قبوله . وكأن في طبيعة الصوت ما يوحي أن معنى (البراء والاسقام والهم والمنى) ليس خفياً أو عميقاً يحتاج إلى رفق أو تريث أو اتهام في تحسبه والاطمئنان إليه . ولعلك تقول معنى إن القصر (بال) يلائم طبيعة السياق ويدعونا إلى مزيد من العناية الوجدانية . وخصوصاً أن القصر هنا متكرر وفي تكرره ما يقوي بحث المضمون الوجداني للتعبير أو يسهل الفطنة إلى هذه المعاناة الوجدانية أيسر وأقرب .

إن فاعلية النظام النحوي في صورته الساذجة التي يقدمها إلينا النقاد والبلاغيون القدماء خليقة بالشك . وأعتقد أن من الغلو أن نقول إن ذا الرمة كان يرى في هذه الفاعلية القرية أسلوب حياته . ولست أفهم كيف يدعو هؤلاء النقاد إلى تذوق هذا النشاط اللغوي الشاحب أو هذا الإحساس النحوي الجاف . إن ثمة توتراً أقرب إلى الحلم الغامض يشيع في البيت الأخير حين يقول ذو الرمة : (لم يكذب يسرح) . هذا الحلم الغامض يتعلق بمية وبرحلته الشاقة معها . وفي ظني أن هذا الحلم الغامض لا يمكن أن ينمو حقاً ، أو أن يترك الأصداء المرجوة المقنعة ، مادامت قراءتنا له غير متعمقة . وعلى الأصح ، مادما مشدودين إلى تراكيب النحو البالية . وإذا صبرنا على مواجهة هذا التعبير بادئين بالحلب المقرون بالنأي أو بتغير المحبين شغلنا بحالة الشاعر النفسية التي تعاني من الخوف . الخوف الذي ينتهي به إلى طلب الاختباء والاحتباء بماضيه مع مية . الماضي الذي لا ملجأ منه إلا إليه . وكأنه أحس أن كل صوت سواه وحشة وقفرة أو كأنه خشي أن يناله ما نال المحبين من التغير والضياح . ولأمر ما ألحَّ على مية غير مرة ، ولأمر ما بدا التمزق والذبول والجفاف في عينه أدوات حية حافلة بالمغزى والنشاط . ومن أجل ذلك نشك بأن الخوف من الضياح رابض في قلب هذه المودة التي نقرأها في هذا التشكيل اللغوي (لم يكذب يسرح) ، الخوف الذي يزكي في نفس ذي الرمة إيمانه بمواجهة الضياح أو يجعله يقف من هذا التمزق والتغير موقف المستوحش الذي يتلفت دائماً حوله . ومن ثم يضيع في هذا التشكيل مفهوم الإحساس اللغوي الذي يعد عند القدماء وفاء وكمالاً ،

ويستحيل إلى استجابة عميقة لإحساس الشاعر العميق بمشقة الوجود . ويضيق كل شيء عدا نظام العبارة . ومن يدري فقد يضيق هذا النظام من عقولنا على الرغم من حرصنا عليه .

ولا يسع المرء ، مهما يتعجل ، أن يتجاهل التوتر القوي الذي يشيع فيما نسميه الارتكاز الصوتي هذا التوتر الذي يتداخل مع البنية الإيقاعية للشعر يعتمد اعتماداً غريباً على فكرة الخوف أو هو أقرب إلى الواقع المضطرب الذي رأيت له مثلاً في التشكيل السابق . والحق أن الارتكاز «جزء أساسي من الخلق الخيالي الشعري . ذلك أنه ليس ظاهرة معزولة عن النشاط الخيالي ، بل هو على العكس ظاهرة فعالة يجب أن تعطى ما للظواهر الأخرى من أهمية ، وليس ضرباً من المدلول الموجه الذي يحول في فهمه على بعض العناصر الجافة كالأسباب والأتاد التي توهم أن «الارتكاز» يعتمد في إدراك موضعه على أصل متفق عليه ، وإنما نحن بازاء ضرب من الخلق الخيالي الذي يتطلب بعض ممارسة ومعاناة ، أو هو تعبير بالمقطع المنبور عن موقع المعنى أو ظلاله الوجدانية . ولذلك يجب ألا يغيب عن الذهن أن «الارتكاز» و«الإيقاع» و«المقطع» و«القافية» والتكوين الموسيقي في البناء الشعري كله يثير التأمل في معنى فاعلية اللغة أو في معنى النشاط الخيالي الشعري . والذي نحرص عليه هو أن الشعر ، بوصفه خلقاً خيالياً ،^(١) إذا بدأنا ندرسه من وجهة أهم عنصر فيه وهو التكوين الموسيقي بدأ «الارتكاز» أو «الإيقاع» يأخذ صفة الإلحاح المستمر على عقل الشاعر وخياله ، ويصبح ذا صلة قوية بحسه العميق ، أو ذا قيمة وجدانية لا يمكن أن يعارض في تحسبها والإقرار بها .

والآن أرجو أن أقرأ ثانية ، أبيات ذي الرمة التي يقال في تكوينها الموسيقي انه من قبيل الأسباب والأوتاد والعروض والضرب والحشو وسوف نرى علاقتها الوثيقة بهذا الزعم الذي قدمته إليك عن الخلق الخيالي الشعري الذي يتوهمه الشعراء ، وقل أن نفطن إليه حين نقرأ الشعر :

مفاعيلن	فعلولن	مفاعيلن	فعلولن
١ ١١	١١	١ ١١	١١
ب - ب -	ب - -	ب - - -	ب - -

وموت الهوى في القلب منى المبرح

هي البرء والاسقام والهم والمنى

.....

.....

من حب مية يبرح

.....

W.B.Kristensen: The Meaning of Religion P. 106, 124-125 (١)

فالارتكاز الذي يتردد على مسافات زمنية محددة متجاوبة لا فرق بينه وبين خوف الشاعر المتكرر من الانهيار والضياع . فوقوع الارتكاز دائماً على المقطع الطويل من كل تفعيل يساعد ذا الرمة في التعرف على الإحساس بالخوف الذي أشرنا إليه ويمكنه من مواجهة فكرة البلى والتغير «التي ينطوي عليها النأي» . ومن أجل ذلك نحس أن النبر اللغوي هنا أضعف من الارتكاز الصوتي أو هو أضعف من المعتاد . وما إن نفطن إلى هذه المقارنة حتى ينبجلي لنا بعض ما يحمل الإيقاع أو الارتكاز هنا . وكأن ذا الرمة جعل كل ما يتعلق بخوفه واغترابه جزءاً من هذا الارتكاز . أو كأن الارتكاز - إلى حد ما - أهم من الاغتراب أو الخوف نفسه .

ان الذي هو أمس بالسياق أو (تفاعل الدلالات) أن الارتكاز أو الإيقاع هنا الاشعار أن الخوف موثوق به مطمأن إليه . ومن ثم يجيء هذا الارتكاز - فيما يخيّل إلينا - مصاحباً أشد أجزاء المعنى إثارة . ويحمل شيئاً واضحاً من الاغتراب والقلق ولعلنا بعد الذي تقدم كله يسهل أن نقول إن الارتكاز أو الإيقاع في مثل هذه المواقف ليس ضرورة اقتضاها «الوزن» ولكنه ضرورة اقتضتها حاجة إلى مزيد من تصور الخوف أو الموقف الموثوق به وتخيله بعض الوقت في الحس ، أو نستطيع أن نطمئن إلى أن ذوق فكرة الارتكاز على هذا النحو من النشاط الخيالي أو الإدراك الوجداني المهتمي بمعالم (السياق) يصح أن يفيد في خلق المعنى المتعدد أو في خلق النشاط الخيالي الاستطائقي ، وإن كان هذا القول يحتاج إلى تأكيد أوسع وأعم لا يهتمله هذا المقام .^(١) /١٤/

والواقع أن التركيب النحوي للأدب أو الشعر يختلط في الموروث النقدي بأشياء ينبغي أن نقف عندها في صبر . لقد كشف الناقد القديم عن النشاط النحوي للشعر في مجالات النظم ، والعلاقات السياقية ، والمعجم ، والصدق أو المطابقة ، والمألوف ، والخطأ والصواب . وكل أولئك ارتباطات لم تعد أفاعيل قوى خالقة . وليست ، في دلالتها القريبة من الباب النشاطي الأدبي في كثير . والذي هو أصح أن التحليل الجمالي يهفو إلى كشف الفاعلية حيث لا ترتقب . وكأن بنية اللغة وبنية النحو فضلاً على بنية الشعر من الممكن أن تحمل شيئاً يختلف عن هذه المواقف الواعية أو يقلل من أهميتها من حيث هي مصدر مباشر . ومن ثم يبدو التحليل الجمالي ساخراً من مفهوم النظم والمطابقة

(١) من هنا يرى بعض النقاد أن المعنى في الشعر ينمو بطريقة مختلفة . والمجال أو السياق يحتاج إلى جهدنا نحن في تحديد «قلبه» أو «لبابه» . وهو ذو صفة معقدة وبنية على غير نظام المنطق وفيه تقاطعات مستمرة . انظر أيضاً ذلك : مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث ص ٧٩ وما بعدها

وراجع : R.Collingwood Principles of Art P. 311

والمألوف . . . وبعبارة أدق قليلاً من مفهوم «البلاغة» فهذه المواقف الواعية أو الدلالات الموجهة لا يمكن أن نتحدث عنها طويلاً . فقد تحمل في بعض ثنائياتها عناصر تهدمها . وقد تلقى في أنفسنا أن «الغريب» و«المعقد» و«الالتباس» الذي يثري تجربتنا المباشرة ويدخل في مجال حساسيتنا وإدراكنا ، هو المعتاد . والمهم هو أن النشاط النحوي للشعر يحتمل دائماً أكثر من معنى واحد . وليس من المبالغة في كثير أن نزع أن الوهم الذي سيطر على مفهوم النشاط النحوي في موروثنا النقدي حرماننا من البحث عن ثراء كثير من النشاط الشعري أو كان يشكل باستمرار خطراً على هذا النشاط انظر مثلاً إلى قول (كثير عزة) : (من الطويل)

وإني وتهيامي بعزة بعدما تخليت مما بيننا وتخلت
لكا المرتجى ظل الغمامة كلما تبوأ منها للمقبل اضمحلت

هنا يقول الناقد القديم إن قوة الارتباط أصل يدق فيه المسلك . وربما تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشد ارتباطان منها بأول ويحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضماً واحداً^(١) . وأعتقد أن هذا الفهم لا يشرح الخلق الخيالي الشعري في شيء وواجبنا أن ندفعه عن أذهاننا بقوة وتنبه ، وينبغي ألا نتردد في تبين الأساس الخاطيء الذي يقوم عليه . أو البحث عن العوامل الداخلة في تكوين الظواهر الاستطيقية وذلك من أجل قراءة آثار عقلية أنضج وأوفى مما استقر في أذهاننا عن فكرة «النظم» أو «العلاقات السياقية» وارتباطاتها . وفي وسعنا أن نسأل : أيكون «النظم» جزءاً من النشاط الخيالي الشعري ومضمونه الحقيقي ؟ هل استطاع ناقدنا القديم أن يوضح شيئاً من فاعلية النظام النحوي أم اكتفى بالالحاح على فكرة «العلاقات السياقية» ، وموقعها الإشاري من نفسه ؟ ألا يصح أن يعتبر هذا الموقف أشبه بالهرب من مفهوم الخلق الأدبي أو النشاط النحوي الاستطريقي ؟ كل ما اتضح أمامنا من قراءة موروثنا النقدي هو أن بنية اللغة وبنية النحو لا تخلق المعنى ولا تدخل تعديلاً أساسياً عليه . التركيب النحوي للأدب أو الشعر زينة أو تلوين أو تحسين أو هو من قبيل ما يسبق معناه إلى القلب أريد أن أقول : إن الشعر - وفقاً لهذا الموروث - بلاغة وليس الأمر كذلك .

ومن الممكن أن نستمتع بأبيات (كثير) دون أن تستهويننا فكرة «النظم» ودون أن نتذكر شيئاً من نظرية «الشعر بلاغة» . بل إن عزل الشعر عن دلالات النظم القريبة ربما كان أجدي على تناوله . وأن قدراً من عزل الشعر عن مفهوم (البلاغة) يمكننا من أن نتذوق لغة الشعر ذاتها ، وأن نرى فاعلية النشاط النحوي في وضوح أتم .

(١) دلائل الاعجاز/ ٧٣ - ٧٤

ولا أظن أن قراءة ثانية في التشكيل النحوي هنا هو أن نلج على الدلالات النحوية الموجهة ، ولا أن نتذكر انطباعاتنا الخاصة حول تجربة الشاعر الذاتية . فالإلحاح على العاطفة الذاتية والوجدان الفردي شجع على إهمال فاعلية التركيب النحوي ، وجعلنا نعتقد أن الخلق الشعري ينطوي في هذا الموقف الذاتي . فاعلية النحو أعمق من ذلك وقد تعني - فيما نعتقد - أن «كثيراً» لم يكن يبكي حباً شخصياً ، وإنما كان يواجه موقفاً صعباً جعله ، باستمرار ، ينعكس على نفسه بالتأمل ، ويصحو على الشعور بأن قدراً من تجاربه قد مضى أو أن جانباً من العمر قد ولى . ولأمر ما وقف واستوقف لكي يعالج هذا الإحساس :

خليلي هذا ربع عزة فاعقلا قلو صيكنما ثم أبكيا حيث حلت

ولأمر ما جعل نقطة البدء في تفكيره البكاء على ما ضاع من تجاربه . وبالأصح ، البكاء على ما ضاع من الحياة والعمر وإذا قصدنا إلى طريقة تأمل الشاعر وما يسمى «النظم» أو «العلاقات السياقية» أو «التشبيه» ، وجدنا كل شيء يأخذ في داخل هذا النظام الفكري دلالة عميقة أقرب إلى الرموز المعقدة التي تعبر عن حلم الشاعر ورغبته في خدمة الشعور بمعنى الحياة . فالأداة (إن) ليست تأكيداً للدلول «الاضمحلال» ولا قوة تقرير موضوعي لهذا المدلول . وإنما تعبر عن العلاقة الوجدانية بين الشاعر وإحساسه بالفناء والضيق ، وتدل على ضرب خاص من مواقع «الاضمحلال» في النفس وكونه موقفاً أقرب فيما نقول إلى الاثارة والتنبه . وقد يقال إن الشاعر يريد أن يبدد هذا الإحساس - الإحساس بالاضمحلال - فلا غرابة أن يكون في الأداء ما يرمز إلى هذا الموقع النفسي «الاضمحلال» وهو التعبير «بإن» إذ صوت، الأداة «إن» نفسها وما ينطلق فيها من تشديد أو توتر يوحي بحالة انفعالية لا يستطيع إنكارها . إن ثمة إحساساً قوياً بالعناء والقلق والتوتر في هذين البيتين حينما يقول (كثير) : (تخلّيت وتخلّيت ، تبوأ . . اضمحلّت) . هذا العناء أقرب إلى تجرّبة في خارج حدود الزمن . فليس مدار الأمر على «التخلي» أو «التبؤ» أو «الاضمحلال» ولكن على موقعها من النفس وما تجلبه من الحيرة والذهول . أو ما تنم عن أن كل نفس قد أصابها هذا الشعور حتى عادت قلقة ضائعة . وكان هذه الأصوات المشدودة التوترة رمز لهذا التوتر والاضطراب الذي يصيب نفساً قوية الحس مرهفة الوجدان . أو كان هذا التوتر الصوتي هو الذي يبقى التسامي بفكرة الإحساس بالعناء والقلق وينتقل الشوق إليها والتلذذ بتصورها وشغل الحس بها . وقد يقال إن منبع هذا القلق هو «عزة» . ومن ثم ينبغي أن نستعد لمواجهة

«عزة» تقتزن بغمامة لا تكاد تظهر حتى تتلاشى وتضمحل . ومن ثم نلاحظ بفضل هذه الصورة التي يملؤها الحزن والألم روحاً قلقة مهما تستقر . فإذا أراد الشاعر أن يتأمل «عزة» لم يستطع . وإذا أراد الراحة لم يقع إلا على الظلال المضمحلة من حركة السحاب . آخر حظه هذه الغصة المحرقة وهذه الأوهام الطارئة التي لا تقيم حتى تريم . لقد خيل إلينا الشاعر أنه اتصل بحبوبته عن قرب . فهي تبدو له في صحرائه المقفرة غمامة مؤنسة من الوحشة ولكن الغمامة سرعان ما تضمحل . أولنقل ان «عزة» سرعان ما تختفي . ونظل نخضع لتأثير هذه الظلال المضمحلة التي تجدد في نفوسنا الخيبة والاضطراب والذهول . ومن أجل ذلك قلنا إننا لا نستطيع أن نقف عند حدود تجربة الشاعر الخاصة . أو أن العاطفة الذاتية لا تستطيع أن تواجه الخلق الخيالي أو النشاط النحوي في الشعر .^(١)

ان «عزة» تبدو أحياناً رمزاً يخيل للإنسان أنه يدنو من أمله ، يختلط به برهة من الزمان ثم يختفي . ولهذا توشك «عزة» أن تكون مرادفة لأمل الانسان الذي فاتته ، ولأمانيه التي بعدت عنه ، والأسباب التي تقطعت به دون غايته . ولهذا أيضاً نرى الشاعر يتعلق بآثار الأسباب وأوهاما ، ونرى أن شكاته مستمرة ملحة وأن حزنه عميق بعيد وأن نفسه شديدة التعلق بهذه الغمامة التي تفيء فتثير فيها الرجاء وتضمحل فتغمرها بالياس .

وهكذا نلاحظ أن «التشبيه» لا يدرك طبائع الأشياء في ذاتها . وإنما يعتمد في تفسيره على منطق الحس والتخيل . ويقوم نشاطه الأدبي على مقاومة موقعي المشبه والمشب به من النفس ، ولست في حاجة إلى أن أصف لك مرة ثانية فاعليته الجمالية التي تقوم على إدراك مواقع الصورة المتخيلة على الوجدان . وإنما أحب أن ألاحظ دلالة (التركيب) أو (النظم) على معان هامة في التشبيه . فأنت تلاحظ أن المشبه به قد صيغ في سياق قصصي يظل التأثير معه قوياً عميقاً يكفل لمتلقيه أكبر قدر من النشاط والتنبيه . ويجعل قيمة الصورة الكبرى ترجع إلى قربها من المخيلة . أو ترجع إلى استعداد المخيلة لتحسسها وتصورها . وقد نلاحظ من بواعث تحسس الصورة استعمال صيغة (الماضي) الذي يؤكد مدلول التشبيه تأكيداً غريباً يذكر بتوكيد الأداة (إنّ) ويحيل الصورة أكثر واقعية . إذ يعطيها صفة ما حدث ولو في الحس . أو يشعر أن «التشبيه» تعبير عن حدث خاص ذي صفة حقيقية حدثت بحيث تستحق منا شيئاً من الاستطلاع والتأمل . والحق أن التعبير بالماضي «اضمحلت» بعد «التبؤ» يصور حالة أقرب إلى تفرق قوى النفس وتشتتها ويجعل التشبيه

Freud: Moses and Monotheism P. 164. : وانظر أيضاً Herbert Dingle: Science and Criticism. P.5(١)

يمضي في سرعة تصور الخيبة أشد لأنها تثبت في النفس أمى غريباً . وكان «اضمحلت» تشبه الى حد بعيد التصدي لهذه الأمنيات التي تتلخص في قوله «تبوأ» وتعطي لها نوعاً من الهم والمرارة الواضحة .

وقد نلاحظ من بواعث تقريب هذه الصورة استعمال هذه الأداة (الكاف) . وفي الوسع أن نحذفها فتبدو القيمة المفقودة . ومن الممكن هنا أن يقال ، إن المتلقي قد يتحسس في (مساق) الكاف تأملاً عميقاً يبعث عليه ما نسميه حالة الشاعر النفسية ، أو هيامه وتقطع الأسباب بينه وبين «عزة» ومن ثم يلاحظ أن وظيفة (الكاف) ليست هي التقريب الذهني أو الإيضاح في ثوبه العقلي ، وإنما تأتي استجابة لرد هذه المواقف إلى مألوف أو معهود . وكأنما «الكاف» إيدان بأن العناء الذي يعاني منه الشاعر يعيننا كثيراً ، أو هي توجيه مختصر سريع إلى هذا التوتر الذي يخضع له . ويقيني أن مصدر هذا العناء والتوتر أمران لا أمر واحد . أولهما وأهمهما : (السياق) الذي اكسب هذه المعاني إقناعاً وجداناً أشد . بل لولاه لما صح أن نهتدي إلى هذه المعاني فضلاً على الاهتداء إلى وظيفة هذه الأداة . وثانيهما : أن «الكاف» تعطي معنى كلمة (المرثجي) صيغة المعهود أو المألوف . وهنا نكاد نتساءل لم أوتر المرثجي ؟ أليس التعبير بهذه الصفة - وهي مطلب لا مناهض من إشباعه - إشارة إلى حيوية المطالب التي يتجه الشاعر إلى تلبيتها حين يستعين بظل الغمامة ؟ أولنقل إنها محاولة الشاعر أن يرتد إلى وعيه الباطن . وعي (كثير) الباطن بوجود «عزة» . ذلك المبدأ الذي يريد أن يصل إليه أو أن يتذوق سره .

(١٥)

موضوع فاعلية التشكيل النحوي شائك إلى أقصى حد . وبخاصة حينما تلح على فكرة «تفاعل الدلالات» و«نشاط السياق» أو نشك في التأثيرات الوجدانية الغامضة التي شغف بها المتقدمون من النقاد والبلاغيين . وكأن فاعلية التشكيل النحوي وفقاً لهؤلاء المتقدمين تتلخص في اكتساب مشاعر دقيقة وينبع القول فيها من محاولة الحديث المباشر عن الأحاسيس والرضا العاطفي . وكثيراً ما قرأنا التركيب النحوي للشعر قراءة مشغوف بالبحث عن العواطف والمشاعر المبهمة دون أن تترجم إلى مواقف رمزية أو خلق خيالي . حقاً إن التأثيرات الوجدانية قد تكون هامة في بعض المجالات ، وأنا لا نستطيع أن ننكرها تماماً . ولكن هناك أهمية أخرى نغفلها كثيراً إذا درسنا النظام النحوي في الشعر . أعني أهمية الخلق الخيالي الشعري الذي يعدل من هذه السلبية التأثيرية ، ويعمل على تذوق المدلول الحيوي للظاهرة النحوية ، ويوضح علاقتها بنشاط التركيب أو السياق . وبعبارة أدق قليلاً : إننا إذا درسنا التركيب النحوي للشعر أو الأدب راعنا منه في الغالب شيء

واحد هو الشغف بالتأثرات والوجدان . هذه التأثيرات قد تتلخص في عبارات يسيرة مبهمة مثل الإشارة الى الصبوة والارتياح والطرب التي أشار إليها القاضي الجرجاني .^(١) و «حسن البيان» الذي ألح عليه الرماني .^(٢) والذوق أو الإحساس الروحاني وطلب الإصغاء وما يعرض في نفس المتلقي من الأريحية والسرور والتشويق الذي شغف به عبد القاهر .^(٣) وكل أولئك ارتباطات لا علاقة لها - في دلالتها المبهمة - بفاعلية التشكيل النحوي ، ولا تشكل جزءاً من قيمة الخلق الخيالي في الشعر . وعلى هذا النحو أهملت القوة الانسانية الخالقة في النقد العربي ويتحول كثير من فاعلية الذهن أو النحو إلى رماد . إذا نحن قرأنا التشكيل النحوي في أبيات المتنبي (من الوافر) :

أيدري الربعُ أيَّ دم أراقا وأيَّ قلوب هذا الركب شاقا
لنا ولأهله أبداً قلوبٌ تلاقى في جُوم ما تلاقى
وما عفت الرياحُ له محلاً عفاه من حدا بهم وساقا

وغرضنا النظر عما يحكه لناقد القديم من تأثراته الوجدانية الغامضة ، أو يردده من موقع «الفصل» في البيت الأخير ، في نفسه أو عما يسميه بعناصر الحس واللفظ والرونق والطلاوة^(٤) . هذه العناصر التي يراجع فيها إحساسه الغامض ، ويحاول عبثاً أن يصف بها لغة الشعر ذاتها أو يحدد رموز الشعر وأموره الصعبة ، إذا غرضنا النظر عن ذلك ، وجدنا أن التشكيل اللغوي أو النظام النحوي في مثل هذا الشعر يوجه في ذاته خلق المعنى أو نمو النشاط الخيالي الاستطائقي من قبيل الإحساس باستفهام أو تقديم أو فصل ووصل . أو من قبيل الإحساس بارتكاز أو إيقاع أو قافية أو لون من الموسيقى . وقد ندرك أن شيئاً عظيم الأهمية قد عبر عنه بطريقة غامضة لا يروينا منها مبدأ الاستجابة العاطفية الغامضة في ذاته وإنما يروينا شيء آخر هو الخلق الخيالي أو نظام الرمز . وهنا نجد أن الصياغة أو (التركيب النحوي) خطير وأنه يعبر عن معرفة حقيقية صعبة المنال ، ويثير في أنفسنا ، على الدوام ، إحساساً بأن هناك جانباً عميقاً من الحياة ينقل إلينا وهذا ما ينبغي علينا كشفه . ولكن هذا الإحساس العميق لا يخطر بأذهاننا . نحن نقرأ الأبيات على أنها انعكاس مباشر لفكرة الوقوف على الأطلال . وأن تشكيلها النحوي يأتي استجابة لتأثر وجداني مبهم أو لتصوير موقف ذاتي قريب ، أو لشعور فردي يعول في شرحه على بعض

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة

(٢) الرماني : النكت/ ١٠٦ وما بعدها .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز/ ٦٧ - ٧٣ ، ٤١٨ - ٤٢٨

(٤) المصدر السابق ١٨٤ . و/ ٦٩ وما بعدها .

الظروف الخاصة بالمبدع أو بعض النزعات العاطفية الخاصة بالمتلقي . ووفقا لهذا الأسلوب بحث النقاد التركيب النحوي للشعر ، ورأوا أن بنية الشعر لا تواجه تجربة حقيقية ولا تخلق معنى وأنها - على نحو ما نفهمها - تساق من أجل تصوير شعور فردي أو نزعة تأثرية . كل هذا قد يكون خطأ . ومن الممكن أن نقرأ التشكيل النحوي في الأبيات السابقة بمعزل عن فكرة التأثيرات المبهمة والدلالات الموجهة . واذ ذاك نجد أنفسنا أمام حقائق صعبة واتجاهات أعمق وأكثر أصالة . هناك صراع غريب يتعمق قلب المتنبي إزاء كل شيء . الاستفهام في المواقف الوجدانية الباكية ما هو ؟ اننا نغفل دلالاته تحت تأثير صور سابقة في أذهاننا : كالإنكار والتقرير والاستعظام . . . الخ . هذه المعاني التي أفسدت مفهوم الشعر - من حيث هو نشاط خيالي - ونالت على يد النقاد عناية كبرى^(١) . ولكن إذا تحررنا من سلطة هذا الفهم الاشاري ونظرنا الى (التركيب النحوي) للشعر على أنه واهب المعنى وخالفه وجدنا أن الاستفهام رمز شائك معقد يخرج المعنى من إيسار التحديد ووحدة الجهة ويشير فيه حاسة الإشكال ، أو هو أقرب إلى أن يكون عالماً يتداخل فيه الربع الدارس ، والانسان المحبوب ، والقلب الجريح المشوق . وإلى جانب الاستفهام هناك ظاهرة التقديم^(٢) . ولنلاحظ قبل أن نتعرف على دلالة هذه الظاهرة أن الربع - رغم صور البلى والفناء والتمزق - باق . وأن الإحساس - الإحساس بمواجهة العزلة والاعتراب - لا يمكن أن ينهدم بل يقوى ويشد . وما يبدو إذن في صور التقديم من نشاط أو رمز ، ضروري من أجل السيطرة على تيار الأحساس المتصل .

إن عبد القاهر وغيره من اللغويين والنقاد المتقدمين كثيرا ما يربطون صور التقديم بمعنى غامض وذو صبغة عقلية . فأسلوب تفهمه عندهم هو «الأهمية» أو «التأكيد»^(٣) . لكن القول بالأهمية أو التأكيد هنا ، يحتاج إلى إعادة نظر . وليس من أغراض السياق في شيء . والحقيقة أن عملية (التقديم) تقع في قلب الرمز ذاته . ولا نستطيع أن نهمل هذا المعنى إذا أردنا أن نفهم هذا الشعر أو نتعمق مفهوم الصراع المرير الذي يعاني منه المتنبي

(١) انظر في ذلك مثلا : الأمدي : الموازنة / ٢١١ - ٢١٣ . وابن فارس : الصاحبى / ١٥١ - ١٥٤ ، وابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن / ٢١٥ - ٢١٦ . وقارن بعبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٨٧ وما بعدها .

(٢) أعني تقديم المفعول به على الفعل (أراق ، شاق) ، وتقديم الراقعة على الشوق وخبر المبتدأ في البيت الثاني على المبتدأ .

(٣) انظر في ذلك مثلا : سيبويه : الكتاب ١ / ١٥ . وقارن بعبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ١٧٥ وما بعدها .

وينخفض له . ويغلب على الحدس أن «التقديم» لإشعار أن البحث عن جذور الحياة العميقة كان قوياً ومتسلطاً على المتنبي ، وأن أكبر ما يثير الحس في هذا الربع كونه أبعد الأشياء عن الانعزال والحواء وبعد المسافة . وليس أدل على ذلك من أن التقديم هنا صورة متكررة ومعنى تكررها الحقيقي أن «التقديم» طاقة كبيرة معطاءة للمعنى .

ولعل في (السياق) نفسه ما يشهد بأن الحياة في الربع أعمق جذوراً من الموت . ولهذا سبق الحديث عن مخاطبته ، أو البحث عن مشكلة النمو ، عما فيه من عفاء وبلى وتمزق . إن (السياق) قد بدأ بالاستفهام وهو - كما لاحظنا - رمز يختلط بعاطفة تشبه الحزن والإشفاق . وبعد هذا نلاحظ أن صور (التقديم) تمثل قوة هذا الإحساس الوجداني وعنفه ، وتساعد على خلق حالة من الانتباه واليقظة الدائمة لإدراك شيء غريب يعلق بذلك الربع . وإذا قرأنا صور التقديم وتذكرنا أنها رمز وليست أداة (تحقق) عاجل يؤدي مهمة (التوكيد) ، و (الأهمية) وما إلى ذلك ، أدركنا أن «المتنبي» يضيفي بطريقة غير مباشرة كل همومه ويسقط مفهوم الصراع المرير الذي يتعمق قلبه على التشكيل اللغوي أو النظام النحوي للشعر . ويعود التقديم ، إذن ، تعبيراً رامزاً ، كما قلنا ، إلى أداء المعنى أداء وجدانياً . وهذا لا يبرر في ذاته الوقوف عند فكرة «الأهمية» أو «التأكيد» بل يؤيد أن كل ظاهرة غنية بإمكانيات لا حصر لها . وليس لفاعلية التشكيل النحوي معنى واحد على عكس ما قد يتبادر إلينا . فالظاهرة تنتمي حقاً إلى (سباق) ولكن هل لنشاط هذا السياق حدود معلومة ؟ وهب أن هناك حدوداً ألا يستطيع الشاعر أو (المبدع) أن يفكر في حدود أوسع منها . ألا يستطيع أن يخلق من التشكيل اللغوي أو البناء النحوي ما يشاء ؟ .

وفي وسعنا هنا أن نقرأ «الفصل» من قوله «عفاه من حداثهم وساقا» قراءة خاصة وأن نكشف عن الرموز المشتركة بينه وبين الدلالات الأخرى . ولكن رؤية هذه الرموز تحتاج إلى معاناة عميقة . ماذا يعني (الفصل) هنا ؟ لا خير في أن تسأل الناقد القديم . سيقول إن (الفصل) جاء استجابة لتوهم سؤال في الشطر الأول^(١) . وليس النشاط الجمالي للنحو من هذا بقريب . إنما يريد (المتنبي) حينما يتحدث عن عفاء الربع أن يقر في وجدان (المتلقي) الشاعر التي ينبغي أن تصاحب كل فكره عن الربع . ومن هنا يبدو (الفصل) رهيناً بمعنى لا يتصوره الإنسان في سر . وربما كان من الأصح أن يقال : إن الفصل هنا تقرير عاطفي حاد يبعث عليه الربع الدارس . أو هو تعبير عما يصاحب صورة الحادي ،

(١) انظر عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / ١٨٤ .

الذي ساق الإبل بأهله ، من لفت إليها وتنبه إلى مدلولها . والحق أنّ (الفصل) أولاً يتعاون مع الفعل (عفا ، ساق) نفسه مسنداً إلى الحادي فيثير الاستعداد للتأمل في أمر هذا الحادي ويعطي من قرب أو بعد شيئاً من الحيرة والاضطراب وثيق الصلة بمعنى عفاء الربع . بل هو لفت إلى هذه الحيرة الناتجة عن هذا العفاء والعزلة .

ويمكن أن نلمس المدلول الأدبي الحقيقي (للفصل) بطريقة أخرى بحيث نقول : إن (الفصل) بعد النفي : (وما عفت الرياح له محلاً) تعبير عن نمو النفي نمواً هائلاً تفسره هذه الصداقة الغريبة التي يبديها المتنبي نحو الرياح والطفل أو لنقل نحو الأمس باعتباره مبدأ النمو . هذه الصداقة - التي يتحدث عنها المتنبي - تعدل من مفهوم الحيرة التي يعاني منها ، وتوجّه إحساسه بالعزلة والاغتراب إلى حيث يريد . وإمارة الحرص على نمو هذه الصداقة قائمة في (تنكير) (محلاً) . اذ يفيد ههنا نمطاً من توقي فكرة الغناء ، وكأن المتنبي يبدو أنه وجد في هذا (التنكير) مصدر قوة يحتمي به ويؤكّد صلته بعالمه وانتاءه إليه ، أو كأن (إبهام) المحل قد أضفي معنى أقرب وأمس بالقوة . أو لنقل ، بتجديد شباب الربع . وبعبارة أخرى : إننا حين نتذكر نظرية (تفاعل الدلالات) يمكننا أن نستخلص شيئاً عن معنى (الفصل) أو نستطيع أن نفترض - على الأقل - أن (الفصل) رمز آخر يعبر عن جانب من فكرة الربع . وبالأصح عن جانب من عقل المتنبي نفسه .

دعني أذكرك في ختام هذه الملاحظات بما يسمى (النبر اللغوي) و (الارتكاز الشعري) . فهذا المنحى الصوتي - أياً كان موقفك منه - ليس في أي مجال من مجالاته عنصراً إضافياً . بل نراه - فيما نتوهم - يثري فاعلية الخلق اللغوي ويمنح المبدع أو الشاعر ما يشاء لنشاطه الخيالي من خصوصية وامتياز حقيقيين ، ويهب المتلقى معنى عميقاً يثق إبان قراءة الشعر في أنه يكشف على الدوام علاقات جديدة بين إيقاع الشعر ومعناه . ومن ثم لا نغلو إذا قلنا إن فاعلية الارتكاز والنبر في هذه الأبيات وما تتسم به من جدة وثراء إنما قصد بها في المقام الأول ، إشاعة الإحساس بعلاقات الدفء والمحبة بين المتنبي وبين الربع . ولولا حاجة المتنبي التي لا تنقضي إلى البحث عن عناصر الحياة لما كان هناك فائدة حقيقية من هذا النبر أو الارتكاز . فخيال الشاعر ينشط دائماً في أن نمواً ما أو إحساساً بالحياة قوام هذا التشكيل الصوتي ، وبالأصح قوام العلاقة بين هذا التشكيل وغيره من مظاهر النشاط اللغوي الأخرى . وهناك إمارات قليلة تدل أننا لا نتناول بذلك تاولاً مسرفاً فأنت تلاحظ - إذا حددت مواضع النبر اللغوي على كلمات هذه الأبيات :

الفصل الرابع

الخيال وعلاقته بالصور

(١)

يستعمل النشاط الخيالي الشعري ، في الموروث النقدي والبلاغي ، للدلالة على كل ما له صلة بإنتاج الصور الحسية أو تصور أشياء غائبة عن الحس . ويطلق - أحياناً - مرادفاً لمفهوم « الصورة » أو استخدام اللغة التصويرية كالتشبيه والاستعارة والمجاز . وقد يعني مفهوم النشاط الخيالي الشعري - ثالثاً - إعادة تشكيل حالات (المتلقي) العاطفية . وبخاصة التعبير عما قد يصاحبه من (تأثير) أو لذة أو حالة انفعالية ^(١) . والخلق الخيالي - بهذا الفهم - يتجه بقوة إلى وحدة المعنى أو تحديد الشكل الذي يتخذه الشعر . ويخضع في تفسيره - نظرياً - لنظر مثالي تأملي كما يخضع - تطبيقاً - للتجريب عن الاستجابات الذاتية أو التأثيرات العاطفية . وبغض النظر - مؤقتاً - عن خلط فكرة الإشارة الموجهة أو وحدة الدلالة وخطورها فإن جعل النشاط الخيالي الشعري من قبيل (التأثير) العاطفي يقف عقبة دون صياغة نتائج محددة في فهم جماليات الشعر ، أو نشوء أسس علمية جديدة في قراءة النشاط الخيالي الشعري . وفي هذا الفصل محاولة لبيان هذا كله ولكننا هنا نكتفي بالقول بأن النهج المثالي التأملي لا يستوعب ما في النشاط الخيالي الشعري من دلالات (متفاعلة) وأن الإشارة إلى القلب أو العواطف لا تعين ، كثيراً ، على إدراك الخلق الخيالي أو بيان نشاطه الجمالي . لقد فهم خطأ أن النشاط الخيالي في الشعر من قبيل (التلوين) والزينة ، لا يستطيع أن (يخلق) معنى أو يحقق (توافقاً) بين الوحدة والتنوع في نسيج العمل الشعري . وأن فاعليته لا تعتمد في قوتها ونموها على إعادة تشكيل المدركات الحسية وإدراك الارتباطات فيما بينها وإضافة تجارب جديدة أو إعطاء هذه المدركات فرصة الدخول في مسافات بعيدة وقرينة . وإنما تعتمد في ذلك على مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس ، واعتبار الصورة المتخيلة شكلاً من أشكال الانفعال بالعالم الخارجي وبمجرد انطباعات تذكر بعمل المصور أو الرسام . والتأكيد على أن الصياغة أو التشكيل مهما بلغت من الأهمية فلن تكون السمة الأولى للاستجابة الفنية للشعر أو خلق المعنى . وكأن الشعر متميز من البناء والتركيب الذي يحاك في خلقه أو تكوينه ، وكأن الخلق الخيالي لا علاقة له بفاعلية التركيب والسياق . ومن الهام أن نتذكر أن النشاط الخيالي في الشعر لا يمكن أن يختصر في تشكيلات متعلقة بالصورة البلاغية أو الاستعمال الاستعاري للكلمات . حقاً إن نشاط اللغة التصويرية جزء أساسي من فاعلية الشعر ، ولكن هذه الفاعلية لا تخضع للدلالات « الصورة » وحدها ، ولا تؤول ، دائماً إليها . فقد ترى في الشعر إدراكاً استعاريّاً أو مجازياً ثم تجد المعنى مرتبطاً بتوتر صوتي أو لون موسيقي أو إيقاع أو صيغة أو مدلول لغوي

(١) D.G.James: Scepticism and poetry P. 114- 115. 119- 120.

أو تركيب نحوي ، وهكذا يخيّل إلينا أن المعنى في الشعر يخضع لتقاطعات مستمرة وأن ما نسميه النشاط الخيالي الشعري بنية معقدة ^(١) - فوق (المتلقي) و (المبدع) - لبيان حقيقة الشعر والكشف المطمئن عن جوهره الأصيل ومقوماته الذاتية . على أننا لا نستطيع أن ندرك - أكثر من ذلك - عن فاعلية الخيال الشعري ما لم ننظر في طبيعة الفن ، أو النشاط التصويري ، جملة . ونتوجه إلى درس (نوعية) الإدراك الجمالي وإلى درس (كيفية) عمل الفنان محققاً في التشكيل الجمالي لعمله الفني . ومن الصعب - في مثل هذا المقام - أن نتوقف عند هذا كله . وإنما حسبنا أن نتوقف عند نشاط اللغة التصويري - وبالأصح عند أهم مظاهر هذا النشاط - كالتشبيه والاستعارة . والاختيار هنا له ما يبرره بالطبع . فهو يساعد - على أقل تقدير - على بيان حقائق التشكيل الجمالي في الموروث النقدي والبلاغي ، ويتيح لنا التعرف على الأدوات التصويرية التي يتعامل معها الشاعر أو المبدع ، ويهيء لنا السبيل لنضع « الصورة » أو « التركيب البلاغي » في موضعه الصحيح من فاعلية اللغة أو النشاط الفني جملة . ومن الطبيعي - وفاء للمنهج الذي ارتضيناه - أن نعرض لموقف عبد القاهر بإيجاز ودقة أولاً ، وأن نتبع حديثه في كلام النقاد ثانياً . لعلنا نستطيع من وراء ذلك أن نصل إلى صياغة أسس جديدة يقوم عليها . فيكتمل في موقفنا نقد وتقويم .

(٢)

وأول ما يلاحظ أن عبد القاهر ينظر في (المعنى) فإذا به يقوم على حجة صحيحة أو حجة غير صحيحة . وعلى هذا يقسم المعنى إلى قسمين : عقلي وتخيلي . فالعقلي ما يقره العقل أو يقوم على حجة صحيحة . والتخيلي ما يقوم على حجة غير صحيحة ولا يسلم به العقل وإنما يخدع عنه . وكل قول غير ثابت أصلاً فهو تخيلي . أي أن المعنى التخيلي هو (الذي لا يمكن أن يقال إنه صليق ، وإن ما أثبتته ثابت وما نفاه منفي) ^(٢) أو هو نوع من القياس الخادع الذي يوهم النفس ويربها بالآثري (باحتجاج قبحه) ، وقياس تُصنع فيه وتُعمل ^(٣) ومنه قول أبي تمام (من الكامل) :

لا تُنْكِرِي عَظْلَ الكَرِيمِ مِنَ الفَنِي فَالسَّيْلُ حَرْبٌ لِلْمَكَانِ العَالِي

(فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه ، وجب بالقياس أن يزول عن الكريم ،

C. Day Lewis, The poetic Image, P. 71-72(١)

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٢٤٥ .

(٣) المصدر السابق / ٢٤٥

زليل السبل عن الطود العظيم ، ومعلوم أنه قياس تخيل وإيهام لا تحصيل وإحكام ، فالعلة في أن السبل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب وتمنعه عن الانسياب ، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال^(١)

(٣)

وهذا القياس هو - في نظر عبد القاهر الجرجاني - موضوع الشعر والخطابة ذلك لأن الشعراء والخطباء يجعلون اجتماع الشئين في وصف علة لحكم يريدونه وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول ، ولكن الشاعر لا يؤخذ (بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة كما ادّعى فيما يبرم أو ينقص من قضية ، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً ببنية عقلية) وإنما تسلم مقدماته التي اعتمدها بلاينة كما يسلم أن عائب الشعر الأبيض - مثلاً - لم ينكر منه إلا لونه وتنسى سائر المعاني التي لها كره ، ومن أجلها عيب^(٢) .

(٤)

القياس الخادع يختصر فهم عبد القاهر لمسألة التخييل الشعري . والصورة الحقيقية هي التعبير الموافق للعقل . وأحاديث النبي ﷺ نفسها ، وكلام الصحابة هي المعاني الحقيقية المطابقة لمنطق العقل^(٣) . وهذا يفسر لنا حديث عبد القاهر عن صدق المعاني العقلية وذهابه إليها وتفضيله لها على ما سواها . ومهما ألح أنصار التخييل على ما يكمن فيه من خصب وثناء . ومهما شغفوا بالدلالات الوفيرة أو الغنية التي ترتبط به ، وذهبوا إلى أن المعاني الصادقة محدودة أو في حكم الجامد الذي لا يزيد ولا ينمي ، فإن الإبداع الحقيقي للتخييل الشعري هو في مناصرة المعنى العقلي (وما كان العقل ناصره والتحقيق شاهده فهو العزيز جانبه المنيع مناكبه) . . هذا ، ومن سلم أن المعاني المعرفة في الصدق المستخرجة من معدن الحق في حكم الجامد الذي لا ينمي والمحصور الذي لا يزيد ؟ وإن أردت أن تعرف بطلان هذه الدعوى فانظر إلى قول أبي فراس (من الوافر) :

وكنّا كالسهم إذا أصابت مراميها فراميها أصابا

ألمست تراه عقلياً عريقاً في نسبه ، معترفاً بقوة سببه ، وهو على ذلك من فرائد أبي فراس

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٢٤٥ - ٢٤٦

(٢) المصدر السابق / ٢٤٨ - ٢٤٩

(٣) المصدر السابق / ٢٤٢ وما بعدها

التي هو أبو عذرها والسابق إلى إثارة سرها^(١)، وكأن الشعر - وفقاً لعبد القاهر - يمكن أن يقوم في جوهره على فكرة التصديق «وحدها أو يعتمد في قوته على المعاني الحقيقية ويعبري تماماً من التخيل أو من أي نشاط تصويري . وكان الشاعر ينبغي أن يلتزم في تحديد معانيه «الصدق» وأن يبرأ من الاستحالة والتناقض أو أن يكون منطقياً على الدوام . ولذلك تجد فاعلية التخيل مهمة بشكل حاد . وتجد فاعلية الشعر أو السياق ضائعة تماماً أو غير ماثلة .

(٥)

للمعنى الحقيقي صورة يدلنا عليها العقل أو المنطق . ويأتي بعد ذلك التخيل فلا يستطيع إلا أن يوهم أو ينمق أو يضلل . هذه هي خلاصة موقف عبد القاهر من مشكلة التخيل بكل صوره وتعقيداته . عبد القاهر لا يسلم بحرية التخيل ويعتقد ان هناك تمثلاً حقيقياً للأشياء ينبغي أن يقاس عليه تمثل الشاعر ونشاطه الخيالي . وهكذا يصبح (التخيل الشعري) قياساً خادعاً لا ينطوي على جدة متميزة ولا يعطي أية إضافة حقيقية . بهذا نستطيع أن نفهم كل محاولات عبد القاهر في بحثه العلاقة بين التخيل ومظاهر النشاط التصويري أو البلاغي الأخرى كالتشبيه والاستعارة . وهنا نلاحظ أن عبد القاهر يضطرب كثيراً . فهو - في بعض المواطن - ينفي صلة الاستعارة بالتخيل ويرى أنها من قبيل المعاني الصادقة التي لا سبيل فيها إلى شك أو ريب أو خداع . يقول (وجملة الحديث الذي أريده بالتخيل ههنا ما ثبت فيه الشاعر أمراً غير ثابت أصلاً ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى . فأما الاستعارة فان سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعي دعوى لها سنخ في العقل)^(٢) وهي - أعني الاستعارة - لا تعتمد على غير إثبات شبه قائم ، فلا مخالفة هناك بين الخبر والمخبر عنه . وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى^(٣) . وفي مواطن أخرى نجده أكثر ميلاً إلى اعتبار التشبيه والاستعارة من التخيل . إذ ينظر إليهما على أنهما عنصران هامين في جماليات التخيل ، وفي توضيح مانسميه فاعلية النشاط الشعري . ويعالجهما على أنهما معان وصور تخيلية تقوم على الإيهام والمبالغة والاغراق . ومن أجل ذلك يستوقفنا عند قول أبي تمام (من البسيط) :

(١) المصدر السابق / ٢٥١

(٢) المصدر السابق / ٢٥٣

(٣) المصدر السابق / ٢٥٢

ولا يروغك إيماضُ القدير به فإن ذاك ابتسَامُ الرأيِ والأدبِ

فالتشبيه يحظى من مثل هذا التخيل بضرب من السحر^(١) . وهو ذو أثر حسن فيه ، وجزء أساسي من طبيعته وتركيبه . وكذلك قول الشاعر (من المتقارب) :

وحاربني فيه ريبُ الزمانِ كأنَّ الزمانَ له عاشقٌ

التخيل تم له حسنه وقوته بفضل الاستعارة التي تدخل في تكوينه وتشكيله^(٢) ومن أجل ذلك يقول عندما يتحدث عن أنواع التخيل (فقد حصل من هذا الباب أن الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت في مكانه وكان موضعه في الكلام أضن به وأشد محاماة عليه وأمنع لك من أن تتركه وترجع إلى الظاهر وتصرح بالتشبيه فأمر التخيل فيه أقوى ودعوى المتكلم له أظهر وأتم)^(٣)

(٦)

والتخيل لا يكاد تحيى فيه قسمة تستوعبه ، وتفصيل يستغرقه ، وإنما الطريق فيه أن يتبع الشيء بعد الشيء ويجمع ما يحصره الاستقراء^(٤) :

أ - فإلى جانب حسن التعليل ، وهو ضرب من التخيل^(٥) ، ضرب ثان هو الحاق الزائد بالناقص (مبالغة) في المديح . وأصله التشبيه ثم يتزايد . كقول ابن بابك (من الطويل) :

ألا يا رياض الحزن من أبرق الحمى نسيمك مروق ووصفك متحل
حكيت أبا سعد فشرك نشره ولكن له صدق الهوى ولك المثل^(٦)

ب - ونوع آخر وهو أنه قد يدعى للمصفة الثابتة للشيء أنها علة لشيء آخر . كقول الشاعر (من البسيط) :

١ المصدر السابق / ٢٦٢

٢ المصدر السابق / ٢٥٨

٣ المصدر السابق / ٢٩٥

٤ المصدر السابق / ٢٥٣

٥ المصدر السابق / ٢٥٤

٦ المصدر السابق / ٢٥٥

لو لم تكن نية الجوزاء محمته لما رابت عليها عقد متطق

فهذا ليس من جنس ما مضى أعني ما أصله التشبيه ثم أريد التناهي في المبالغة والاغراق والإغراب^(١) . ويدخل في هذا قول المتنبي (من الكامل) :

لم تحك نائلك السحاب وإنما تحمت به فصيها الرخضاء

لأنه وإن كان أصله التشبيه من حيث يشبه الجواد بالغيث فإنه وضع المعنى وضعاً وصورة في صورة خرج معها إلى مالا أصل له في التشبيه فهو كالواقع بين البصريين^(٢)
ج - وقد لا يكون معلول وعلة ولكن تأول في الصفة . ومن واضح هذا النوع وجيده قول ابن المعتز (من الكامل) :

صدت شريراً وأزمعت هجرى وصغت ضئرها إلى القلبر
قالت كبرت وشيت قلت لها هذا غبار وقائع الدهر

ألا تراه أنكر أن يكون الذي بدا به شيئاً ورأى الاعتصام بالجدد أخصر طريقاً إلى نفي العيب وقطع الخصومة^(٣) .

وقد حظى التشبيه من هذه الطريقة بضرب من السحر لا تأتي الصفة - كما يقول عبد القاهر - على غرابته ، ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف^(٤) .

د - وفي التعليل نوع آخر وهو أن يكون للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال علة مشهورة من طريق العادات والطباع ثم يجيء الشاعر فيمنع أن يكون لتلك المعرفة ويضع له علة أخرى مثال ذلك قول المتنبي (من الرمل) :

مابه قتل أعاديهِ ولكن يتقي إخلاف ما ترجو الذئاب^(٥)

أو قول المجنون (في الطويل) :

وإني لأستغشي وما بي نعمة لعل خيالاً منك يلقى خيالاً

(١) المصدر السابق / ٢٥٦ .

(٢) المصدر السابق / ٢٥٦ .

(٣) المصدر السابق / ٢٦١ - ٢٦٢ .

(٤) المصدر السابق / ٢٦٤ - ٢٦٥ .

(٥) المصدر السابق / ٢٧٣ وما بعدها .

(وذلك أنه قد يتصور أن يريد المغرم المتيّم إذا بعد عهده بحبيبه أن يراه في المنام وإذا أراد ذلك جاز أن يريد له النوم خاصة)^(١)

هـ - وهناك نوع آخر من التخيل وهو يرجع إلى ما مضى من تناس التشبيه وصرف النفس عن توهمه إلا أن ما مضى معلل وهذا غير معلل . بيان ذلك أنهم يستعيرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة . ثم تراهم كأنهم قد وجدوا تلك الصفة بعينها ، وأدركوها بأعينهم على حقيقتها ، وكأن حديث الاستعارة والقياس لم يجر منهم على بال . ولم يروه ولا طيف خيال . ألا ترى إلى قول أبي تمام (من المتقارب)

ويصعد حتى يظنّ الجّهول بأنّ له حاجةً في السماء
(فلولا قصده أن يُنسي التشبيه ويرفعه بجهدده ويصمم على إنكاره وجحدده فيجعله صاعداً في السماء من حيث المسافة المكانية لما كان لهذا الكلام وجه)^(٢) .

وقد ينظر في هذا النوع من التخيل إلى خاصية ومعنى دقيق يكون في المشبه به ثم يثبت تلك الخاصية وذلك المعنى للمشبه ويتوصل بذلك إلى إيهام أن التشبيه قد خرج من البين وزال عن الوهم والعين . ومثاله قوله الشاعر (من المنسرح) :

لا تعجبوا من بلى غلالته قد زرّ أزراره على القمر^(٣)
وهذا موضع في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالخلس وكمسرى النفس في النفس^(٤) .
وقد يبعد في النظر إلى إخفاء التشبيه والاستعارة أو المجاز المتأمل قول الفرزدق (من الطويل) :

أبى أحمد القيثّين صعصعةً الذي متى تُخلفِ الجوزاء والدّلّو يُطيرِ
أجارَ بناتِ الوائدين ومن يُجرّ على الموت يُعلمُ أنه غير مُخفّرِ

هذا نشاط تخيلي إذا أهملت التنظيمات الداخلية للالفاظ المستعملة في تكوينه ، وغضضت النظر عن صياغته وتركيبه لم تجد فيه أية مزية خاصة وبدت إمكانات المعنى الحقيقية أو

(١) المصدر السابق / ٢٧٦ .

(٢) المصدر السابق / ٢٧٩ .

(٣) المصدر السابق / ٢٨٢ وما بعدها .

(٤) المصدر السابق / ٢٨٣ وما بعدها .

الأساسية هينة ساذجة . ولذلك رأى عبدالقاهر أنّ قوة «التخيل» ترجع إلى أنك لا تستطيع أن تفك عقد التثنية في قوله (أحمد الغيث) أو تقول «أبي أحمد الغيث والثاني له والتشبيه به» لأن «أفعل» لا تصح إضافته إلى اسمين معطوف أحدهما على الآخر^(١) . ويستشهد على دعوى أهمية البناء والتركيب في توضيح فاعلية الشعر الأدبية وما يعطيه هذا البناء من الشهرة بقول الشاعر (من المنسرح) :

قد قُحِطَ الناسُ في زمانهمُ حتى إذا جثتْ جثتْ بالديرِ
غيثانٍ في ساعةٍ لنا اتفاقاً فمرحباً بالأمرِ والمطرِ

فليس بمتعذر - هنا - أن تقول «غيث وثن للغيث اتفاقاً» أو تقول «الأمير ثاني الغيث والغيث اتفاقاً»^(٢) وهو لذلك كلام من لا ينهي فيه أمراً مشهوراً ولا يبلغ منزلة الكلام السابق في إثارة جماليات التخيل الشعري وتوضيح نشاطه الأدبي .

(٧)

وإلى جانب الحديث عن طبيعة التخيل الشعري . وعن بنيته أو تركيبه ، وعلاقته بالتشكيل البلاغي للصورة أو التقديم الحسي للمعنى . هناك العلاقة بين التخيل الشعري والرسم . وموقف عبد القاهر هنا يتلخص في أن الشعر والرسم - وإن تمايزت مادتهما - يتفقان في طريقة تقديم المعنى ، وطريقة تشكيله ، وتأثيره في نفس المتلقى . ومن أجل ذلك راح عبدالقاهر يقارن بين (تخييلات) الشاعر و (تصاوير) الرسام على أساس أن كلاً منهما قد ينقل الواقع أو (يحاكبه) في أشكال فنية ويقدمه بطريقة حسية تعتمد في قوتها وإثارتها على مخاطبة الإحساسات والمخيلة ، ويلج على أن روعة الشعر ترتد إلى التصوير وتجسيم الأفكار والمشاعر الوجدانية في أشكال محسوسة يمكن رؤيتها (فالاحتفال والصناعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم ، والتخييلات التي تهز المدوحيين وتحركهم ، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، وبالنحت والنقر فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتروق وتؤنق ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفي شأنه ، فقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجهاد الصامت في صورة الحي الناطق ،

(١) المصدر السابق / ٢٩٤ .

(٢) المصدر السابق / ٢٩٤ - ٢٩٥ .

والموت الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز . والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد^(١) . وكذلك يستوقفنا عند تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها وأثر ذلك في جماليات التخيل الشعري وفي توضيح ما نسميه علاقة الشعر بالرسم ويلج على أن معاني النحو كالاصباغ في الرسم . فكما أن براعة المحاكاة ترجع إلى الأصباغ التي يتخيرها الفنان وموقعها وكيفية مزجها وترتيبها إياها . كذلك فاعلية الشعر ترجع إلى مايتوخاه الشاعر من معاني النحو أو وجوه تنظيم الكلمات . يقول : (وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفاس الاصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها وترتيبها إياها إلى ما لم يبتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيها معاني النحو وجوهره التي علمت أنها محمول النظم^(٢) .

وهذه الإشارة على وجازتها مفيدة في بيان الإحساس الجمالي لبعض المتحدثين في علاقة الشعر بالرسم والتصوير على الإجمال . ومن يتأمل موقف عبدالقاهر - ولا سيما في دلائل الاعجاز - من العبارة الأدبية أو نشاط المعنى يتبين له أثر الرسم والزخرفة في تكييف نظرة خاصة إلى الصياغة الجميلة وخلق تركيب معين أو تصور خاص على ضوء جماليات الرسم والزخرفة يصح أن نسميه تصوراً شاعرياً . ولذلك أعطى لما سماه اتحاد أجزاء العبارة وتناسق دلالاتها ، وبناء بعضها على بعض أهمية خيالية وتطلب في تشكيلها ما يحقق في فن الرسم والزخرفة من الصياغة والتجوير والتفويف والوشى والنسج وكل ما يقصد به التصوير^(٣) .

(٨)

وإلى جانب هذه الضروب جميعاً هناك فاعلية التخيل أو نشاطه الجمالي الذي يعتمد على (المبالغة) و(الإغراق)^(٤) أو (الغربة والبعد)^(٥) ، ويؤدي إلى إقناع المتلقي والتأثير فيه بطريقة خاصة أو باعتبار الصياغة والتشكيل من قبيل التحسين أو التقبيح أو الزينة

(١) المصدر السابق / ٣١٧ .

(٢) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٧١ .

(٣) راجع تفاصيل ذلك عند عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٤٠ - ٤٣ ، ٧٠ ومابعدها وأسرار البلاغة / ٣١٧ .

(٤) عبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٢٥٠ .

(٥) المصدر السابق / ٢٧٤ - ٢٧٧ .

والتلوين وإعطائها قوة النظرية أو المبدأ الذي (يكسب الدني رفعة والغامض القدر نباهة ، وعلى العكس يغض من شرف الشريف ، ويظلم من قدر ذي العزة المنيف ، ويظلم الفضل ويهضمه ، ويخدش وجه الجلال ويتخونه ، ويعطي الشبهة سلطات الحجة ، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة . ويصنع من المادة الخسيسة دعاً تغلو في القيمة وتعلو ، ويفعل من قلب الجواهر وتبدل الطابع ما ترى به الكيمياء وقد صحت ، ودعوى الأكسير وقد وضحت ، إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والإفهام ، دون الأجسام والأجرام) ^(١) . ومن نماذجه قول ابن المعتز في ذم القمر واجترأؤه بقدره البيان على تقبيحه وهو الأصل والمثل وعليه الاعتماد والمعول في تحسين كل حسن وتزيين كل مزين ، وهو (من الكامل) :

ياسارق الانوار من شمس الضحى يأمشكلي طبب الكرى ومُنْصِي
أما ضياء الشمس فيك فتاقص وأرى حرارة نارها لم تنقص
لم يظفر التشبيه منك بطائل متسلخ بهقاً كلون الأبرص ^(٢)

(٩)

وعندما نحاول أن نبحث عن فاعلية «التخيل» في الموروث النقدي والبلاغي أو نتحدث عن علاقته بالنشاط التصويري ، وبفاعلية الشعر فإن علينا - وفاء بالمنهج الذي فرضناه على أنفسنا - أن نقدم تصوراً لمفهوم التخيل في هذا الموروث . أعنى تصوراً يكشف عن الجوانب الخيالية الخالصة من عملية التخيل ويوضح وظائفه الجمالية . ويحدد قيمة الدور الذي يقوم به في خلق النشاط والأدب أو تكوين المعنى ولعل من أول ما يسبق إلى الذهن أن النقد العربي القديم لم يهتم بالنشاط الخيالي ذي الشأن في بناء الخلق اللغوي أو تكوين الشعر . حقاً إن لدينا إشارات عن اقتران التخيل الشعري «بعمليات المخادعة والسحر والغلو والإيهام والأقاويل الكاذبة أو الباطلة . ولكننا لا نستطيع في سر أن نتذوق المدلول الجمالي لهذه الالفاظ ، ولا أن نحلل فاعليتها الخيالية لأنها تستمد نشاطها الأول من الإحساس المعجمي للشعر والتقريب بينه وبين «التخيل» أو «الانفعال» .

وإذا أردنا أن نعطي لكلامنا شيئاً من الإيضاح والقوة قلنا : إن أول ما يسبق إلى الذهن أن مفهوم (التخيل) في الموروث النقدي والبلاغي اقترن بعمليات المخادعة والإيهام والسحر والغلو والأقاويل الكاذبة والباطلة ^(٣) وفي ضوء هذا الفهم توقف أبو

(١) المصدر السابق / ٣١٧ - ٣١٨ .

(٢) المصدر السابق / ٣٢٠ - ٣٢١ .

(٣) راجع جابر عصفور : الصورة الفنية/ ٨٧ وما بعدها .

هلال العسكري - في القرن الرابع - عند تعريف ابن المقفع للبلاغة بأنها (كشف ما غمض من الحق ، وتصوير الحق في صورة الباطل ، والباطل في صورة الحق) ووضّحه بقوله (وإنما الشأن في تحسين ما ليس بحسن وتصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتيال والتخييل) ^(١) ، وتحدث ابن رشيّق - في القرن الخامس - عن اقتران الشعر بالسحر لأنه (يخيل للانسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه) ^(٢) ووصف الشريف الرضي الخيال الذي بلح عليه الشعراء كثيراً على أساس أنه (تخييل وتمثيل واعتقادات وظنون باطلّة ، فمع اليقظة لا يحصل في اليد شيء منه إلا ذلك الظن الباطل والتخييل الفاسد) ^(٣) وشرح التبريزي قول أبي العلاء :

وقلت الشمس في البداء تبر ومثلك من تخيل ثم خلا
بقوله (وحالك في الخيال الباطل أنك تخيلت ثم خلت ، أي تكلفت الظن وتعرضت له ، ومثلت الخيال في ذهنك ، ثم حققت ذلك الظن وصدقت تلك الأخييلة وأطعت الوهم الكاذب ، وكذلك النفس خلقت مطيعة للأوهام ، وإن كانت كاذبة ، لأنها ترى تشاكلاً بين شيئين في بعض الأوصاف فتحكم بأنه هو .) ^(٤) .

وذهب البطليموسي إلى أن الشعر مؤسس على المحال ومبني على تزوير المقال . وقد رأينا أن عبد القاهر الجرجاني يقسم المعاني إلى قسمين : عقلي وتخييلي ، ويوازن بينهما على أساس ما في كليهما من صدق أو كذب فيصبح المعنى التخييلي هو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبتته ثابت وما نفاه منفي) ^(٥) أو هو نوع من القياس الخادع الذي يوهم النفس ويربها ما لا ترى (باحتراج تمحل ، وقياس تُصنع فيه وتُعمل) ^(٦) . وهكذا يصبح التخييل الشعري قياساً خادعاً يقوم على المخادعة والإيهام والتنميق والكذب البارع . على أن التخييل يأخذ عند عبد القاهر معنى (المحاكاة) حين يتحدث عن المعاني المبتدعة فيرى أن الشاعر كالرّسام كلاهما ينقل الواقع أو يحاكيه في أشكال فنية ويقدمه

(١) أبو هلال العسكري : ديوان المعاني ١/٨٨ والصناعتين/٥٣ .

(٢) ابن رشيّق : العمدة ١/١٤ .

(٣) الشريف الرضي : طيف الخيال / ١٢٩ .

(٤) مشروح سقط الزند ١/٣١ .

(٥) البطليموسي : الاثضاب/ ١٥ .

(٦) أسرار البلاغة/ ٢٤٥ .

(٧) أسرار البلاغة/ ٢٤٥ .

بطريقة حسية تعتمد في قوتها على مخاطبة الإحساسات والمخيلة ، وكلاهما ترتد روعته إلى براعة التصوير وتقرن بقدرته على تحسين القبيح وتقييح الحسن (١) .

ولأجل هذا المعنى بعينه - معنى اقتران التخيل في الشعر بشيء من تجسيم الفضيلة أو الرذيلة ، والحسن أو القبح - حرص عبد القاهر ألا يستعمل كلمة التخيل حين يتحدث عن التشبيه والتمثيل والاستعارة لأن هذه الأساليب قد وردت في القرآن الكريم ، لكن عبد القاهر يأخذ من كلمة التخيل دلالتها على تحسين صورة المعنى وتجسيمه للحسن فيجعل ذلك معنى حامعاً للتشبيه والتمثيل والاستعارة (٢) .

أما الزمخشري المعتزلي ، في لجوئه إلى فكرة «التخيل» فقد كان كعبد القاهر - متأثراً بعوامل دينية . فقد وجد الزمخشري آيات فهم التصوير فيها على أنه تشبيه تمثيل كقوله تعالى : (إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوماً جهولاً) وقوله : «لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله» فقال في هذه الآيات جميعها إنها «تمثيل وتخيل» وإن الألفاظ فيها يجب ألا تحمل على جهة حقيقية ولا على مجاز ، وإنما هي تمثيل وتصوير حسي (٣) ، ومن ثم نراه يتحدث عن (التشبيه التخيلي) فيقرر أن المشبه به إن لم يكن حسياً فإنه من النوع الذي يسميه (تخيلاً) يقول في الآية : (إنها شجرة تخرج من أصل الجحيم . طلعتها كأنه رؤوس الشياطين) - «في أصل الجحيم - قيل منبتها في قعر جهنم وأغصانها ترتفع إلى دركاتها . والطلع للنخلة فاستعير لما طلع من شجرة الزقوم من حملها إما استعارة لفظية أو معنوية . وشبه برؤوس الشياطين دلالة على تناسيه في الكراهة وقبح المنظر ، لأن الشيطان مكروه مستقبح في طباع الناس لاعتقادهم أنه شر محض لا يخلطه خير فيقولون في القبيح الصورة : كأنه وجه شيطان ، كأنه رأس شيطان . وإذا صور المصورون جاءوا بصورته على أقبح ما يقدر وأهوله . كما أنهم اعتقدوا في ذلك أنه خير محض لا شرف فيه فشبها به الصورة الحسنة . قال الله تعالى - ما هذا بشراً . إن هذا إلا ملك كريم - وهذا تشبيه تخيلي» (٤) .

كما يتحدث عن (الاستعارة التخيلية) في الآية (ثم استوى إلى السماء وهي دخان

(١) انظر ص ١٧٩ - ١٨١ من هذا الكتاب وقارن بأسرار البلاغة / ٣١٧ - ٣١٨ .

(٢) شكري عياد : ارسطوطاليس في الشعر / ٢٦١ .

(٣) تامر سلوم : علاقة البلاغة بالنحو عند الزمخشري (مخطوط) ص / ٢٧١ وما بعدها وانظر الكشف / ١٩٥ / ٣٩٣ / ٣٨٧ / ١ والكشف / ٢ / ٢٦٤ / ٣٩٥ / ٥٣٧ / ١٩٧ / ٣ / ٢٣٤ .

(٤) علاقة البلاغة بالنحو عند الزمخشري / ٢٨١ / وانظر الكشف / ٣ / ٣٤٢ .

فقال لها وللأرض اثبتي طوعاً أو كرهاً قالتا أتينا طائعين) ١ - ومعنى أمر السماء والأرض بالاتيان وامثالهما أنه أراد تكوينهما فلم يمتنعنا عليه ووُجِدتا كما أرادهما وكانتا في ذلك كالمأمور المطيع إذا ورد عليه فعل الأمر المطاع . وهو المجاز الذي يسمى التمثيل . ويجوز أن يكون تخيلاً وبنى الأمر فيه على أن الله تعالى كَلَّمَ السماء والأرض وقال لهما اثبتي شئنا ذلك أو أبيتاه - والغرض من ذلك تصوير اثر قدرته في المقدورات لا غير من غير أن يحقق شيء من الخطاب والجواب ، ونحوه قول القائل : قال الجدار للوتد : لم تشقيني ؟ قال الوتد : اسأل من يدقني فلم يتركني ورائي الحجر الذي ورائي - ٢ .

فالتخييل عند الزمخشري هو تصوير المعنى للحس ، وهو أعم من التشبيه التمثيلي ومن الاستعارة . والزمخشري لا ينحصر اهتمامه في إظهار الفرق بين (أصل المعنى) وحقيقته وبين (صورته المجازية) فحسب ، وإنما يتركز اهتمامه على طريقة التمثيل أو (التخييل) ذاتها وتقديم المعنى للحس ، وهذا ما يجعل التخييل عند الزمخشري أعم من التشبيه وأعم من الاستعارة ولكن ابن المنير يرد على الزمخشري في إطلاقه لفظة «التخييل» على كلام الله تعالى ، وينكر عليه ذلك أشد الإنكار . فإذا فسر الزمخشري - مثلاً - قوله تعالى (وسع كرسيه السموات والأرض) بأنه تخيل للعظمة فحسب ، قال ابن المنير (قوله . . إن ذلك تخيل للعظمة سوء أدب في الإطلاق وبعد في الاضرار ، فإن التخييل إنما يستعمل في الأباطيل وما ليست له حقيقة صدق) ٣ ويقول في موطن آخر (أما إطلاقه التخييل على كلام الله تعالى فمردود ولم يرد به سمع . وقد كثر إنكارنا عليه لهذه اللفظة) ٤ ونسمة في موطن ثالث (إنا مخاطبون باجتناج الألفاظ الموهمة في حق جلال الله تعالى وإن كانت معانيها صحيحة وأي إيهام أشد من إيهام لفظة التخييل) ٥ .

وإذن فيحسن - وفقاً لابن المنير - اجتناج لفظة «التخييل» التي لا تليق بجلال الله والأفضل أن يقال في مثل هذه الآيات إنها «تمثيل» وحسب .

والواقع أن فكرة «التمثيل والمحاكاة» تأخذ بعداً أغنسى وأثرى عند حازم القرطاجني . فهو يعقد فصلاً للتعريف بماهية الشعر وحقيقته «ويقرر بشيء غير قليل من الثقة أن «التخييل» و«المحاكاة» هي الحقيقة المميزة للشعر ٥» ويلفتنا إلى اقتران المحاكاة

(١) علاقة البلاغة بالنحو عند الزمخشري / ٣٢٥ - ٣٢٦ . وانظر الكشف / ٣ / ٤٤٥ / ٥٠٤ .

(٢) أحمد بن المنير : الاتصاف بهامش الكشف للزمخشري / ١ / ٢٩٢ .

(٣) المرجع السابق / ١ / ٥٨٦ .

(٤) المرجع السابق / ٣ / ١٦٣ وانظر / ٢ / ٤٠ .

(٥) حازم : مهاج البلغاء / ١٧ / ٧١ .

بالتعجيب ، وما للتعجيب ، من أثر في تحريك النفوس وتقوية الانفعال ^(١) ، كما يتناول (طرق التخيل) فيقرر أن التخيل يقع من أربع جهات : المعنى ، والأسلوب ، واللفظ ، والنظم والوزن . ^(٢) ثم يقف عند أقسام المحاكاة ويرى أن المحاكاة تقسم إلى قسمين : محاكاة الشيء في نفسه وهي الوصف ، ومحاكاة الشيء في غيره وهي التشبيه أو «المحاكاة التشبيهية» ^(٣) . وأوضح ما تقع عليه العين في تحليل حازم للمحاكاة قيام المحاكاة التشبيهية على الأنواع البلاغية للصورة (التشبيه والتمثيل ، والاستعارة ، والإرداف . أو المجاز بوجه عام) ^(٤) وقيام محاكاة الوصف على الرسم والنحت والتصوير (لأن المحاكاة بالمسموعات تجري في السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر) ^(٥) وارتداد فاعليتها إلى ما يقترن بها من التحسين والتقييح ^(٦) . ثم ينتقل إلى أحكام هذه الخاصية الحسية فيقرر أن الأقاويل الشعرية منها ما يدرك بالحس ، ومنها ما لا يدرك بالحس ، ولكن طريقة الشاعر في وصفها أو تقديمها يجب أن تكون حسية دائماً ^(٧) ، ثم ينتقل إلى علاقة التخيل بمسألة - الصدق والكذب - التي أخذت اهتماماً واسعاً في التراث النقدي قبل حازم ، وينتهي إلى أن هذه المسألة غير ذات أهمية في دراسة الشعر ونقده - فالمعاني الشعرية قد تكون كاذبة وقد تكون صادقة - وإنما المهم هو البحث عن إيقاع التخيل وتأثيره في المتلقي وقدرته على توجيهه ^(٨) .

ثم يخصص باباً كاملاً للكلام على النظم . والنظم عند حازم مشاعل للصناعة الشعرية . فهو لا يقصر حدود بحثه في دائرة الجملة كما صنع عبد القاهر وإنما يتعداها إلى البحث عن وحدة العمل الفني أو «القصيدة» والنظر إليها على أنها وحدة كاملة ^(٩) .

وبإيجاز شديد نستطيع أن نقول إن أظهر ما يلاحظ في تحليل حازم للتخيل الشعري أو (المحاكاة) جانبان . دقة المحاكاة ، وحسيتها مع ما تستتبعه الدقة والحسية من تفصيل

(١) منهاج البلاغ / ٧١ / ٨٩ / ١٢٠ / ١٢٧ .

(٢) منهاج البلاغ / ١٧ .

(٣) منهاج البلاغ / ٩٧ / ٩٤ - ٩٥ .

(٤) منهاج البلاغ / ٩٤ - ٩٥ / ١٢٨ .

(٥) منهاج / ١٠٤ / ٢٤٩ / ١١١ / ١١٢ .

(٦) منهاج / ١٢٠ .

(٧) منهاج / ١١١ / ١٨ / ٢٠ / ٢٩ - ٣ / ١١٢ .

(٨) منهاج / ٦٣ / ٧١ .

(٩) منهاج : / ١٢٩ / ١٥٣ / ٣٦٣ / ٣٧١ - ٣٧٢ .

وترتيب . وسن فصل القول فيما أنجزه حازم وأضافه بالنسبة لبحث التخيل الشعري أو المحاكاة في صفحات قادمة .

والواقع أن البلاغيين يختلفون بين مذهبيين :

(١) فبعض البلاغيين لا ينصرون الغلو ، ولا يشيدون بالغموض . وينكرون كل اغراق في الصور ، وكل حركة وهدم لمعالم الحدود بين المحسوسات . لأن ذلك يحول المعنى عن وجهه ولا يلقى الأهمية أو القبول الذي يجده الاقتصاد . ويعوق تقريب المعنى إلى السامع ، وقد خلا شعر القدماء من آثار فحلا ولطف^(١) . ونحن نجد هذا المذهب أو الاتجاه واضحا عند الأمدى والقاضي الجرجاني . فهما يفتتان بالمنهج العربي المحافظ الذي ينظر إلى الشعر القديم في روعة وإجلال . ويجعل معاني الأقدمين أصولا تعتمد ويقاس عليها ، ويعنى كثيرا بالرواية والدراسة اللغوية والذوق . دون أن تقوم تلك العناية على رأي مسبق في قيمتها . ومن أجل ذلك كانت عبارة القاضي الجرجاني (وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة)^(٢) بالغة الدلالة على ما أهم المطبوعين إلى عمود الشعر العربي ولم يكن «التخيل» أو الإغراق في الخيال منحي مرموقاً . فإن أصابة الوصف . والمقاربة في التشبيه وشرف المعنى ينبغي أن تكون دائماً مطمئناً متميزاً . فهي أقرب إلى الذوق العام وأثر . وفيها يكون الإيضاح والتقوية والتحديد . فإن احتفل الشعراء «بالتخيل» أو اتفق للقول خيال أو إبداع وجب أن ينظر إلى ذلك من خلال الغلو أو الانفعال أو القياس الخادع الذي أشار إليه غير واحد من البلاغيين والنقاد .

(٢) وهناك وجهة نظر أخرى مخالفة لهذا المذهب . إذ تقرأ موقف قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) من طبيعة التخيل الشعري وكيفية تشكيل الشاعر لصوره فتراه يصرح بنصرتة لمذهب الغلو . يقول عنه «هو ما ذهب إليه أهل العلم بالشعر والشعراء قديماً ، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال أحسن الشعر أكذبه ، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم^(٣)» ويلج على ابتكارية المخيلة عند الشاعر وقدرة النص على التعبير عن

(١) ابن رشيق : العمدة / ٥٠٢ - ٥١ .

(٢) علي بن عبدالعزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه / ٣٣ - ٣٤ .

(٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر / ١٩ .

ملكيات تخيلية بعيدة . فيفرق بين الغلو الذي يجوز أن يقع لأنه (تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه وليس خارجاً عن طباعه) ، والممتع الذي (لا يكون ويجوز أن يتصور في الفهم) ، والمتناقض أو المستحيل الذي (لا يكون ولا يمكن تصوره في الوهم)^(١) . وفي ظل هذه النظرة نستطيع أن نفهم لماذا تحدث ابن رشيق (٤٦٣ هـ) عن اقتران الشعر بالسحر وذلك باعتباره (يخيل للانسان ما لم يكن للطافته وحيلة صاحبه)^(٢) أو لماذا شغف بفكرة الغلو والمبالغة من نحو قول أبي صخر (من الطويل) :

تكاد يدي تشدى إذا ملمستها وينبت في أطرافها الورق النضر
وكيف أن (كاد) تقرب المعنى إلى الصحة^(٣) . أي أنه مفهوم المبالغة أو الغلو لا ينبع من النشاط الاستعماري وحده . فربما تركز في الإحساس اللغوي - إذا أحسن فهمه - وقد يكون في غيره من مظاهر النشاط اللغوي وصور التعبير الأخرى . أو لماذا وصف الشريف المرتضى (٤٣٦ هـ) طيف الخيال الذي يذكره الشعراء بأنه (تخييل وتمثيل واعتقادات وظنون باطلة . فمع البتظة لا يحصل في اليد شيء منه إلا ذلك الظن الباطل والتخييل الفاسد)^(٤) وعلى هذا الأساس يذهب ابن سنان الخفاجي (٤٦٦ هـ) - بعد إشارته إلى مذاهب ثلاثة : الغلو ، والصدق ، والقصد إلى «الغلو» لأن الشعر مبني على الجواز والتسمع^(٥) . ويوضح الممتنع الذي أشار إليه قدامة على أنه (هو الذي يمكن تصوره في الوهم وإن كان لا يمكن وجوده . مثل أن يتصور تركيب بعض أعضاء الحيوان من نوع في آخر منه ، كما يتصور يد أسد جسم انسان . فإن هذا وإن كان لا يمكن وجوده فإن تصوره في الوهم ممكن . وقد يصح أن يقع الممتنع في النظم والنثر على وجه المبالغة . ولا يجوز أن يقع المستحيل البتة)^(٦) . ويحدث عن الاستدلال بالتعليل كقول الشاعر (من السريع) .

لو لم يكن ريقته خمرة لما تثنى عطفه وهو صاح^(٧)

(١) المرجع السابق/ ٨٣ - ٨٤

(٢) ابن رشيق : العمدة ١٤/١ .

(٣) المرجع السابق ٦١/٢ .

(٤) الشريف المرتضى : طيف الخيال . تحقيق حسن كامل الصيرفي ، عيسى الحلبي ، القاهرة

١٢٩/١٩٦٢ .

(٥) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة/ ٢٦٣ .

(٦) المرجع السابق : ٢٣٤ - ٢٣٥ .

(٧) المرجع السابق : ٢٦٩ .

ومغزى ذلك كله أن «التخيل» - في الموروث البلاغي والنقدي - جزء أساسي من فاعلية الشعر وخصائصه النوعية . وهو في بعض استخداماته يشير إلى الأثر الذي يحدثه الشعر في المتلقى . أو يصبح قرين الإثارة النفسية التي يحدثها فعل التخيل في نفس المتلقى . والتخيل - بهذا الفهم - لا يستطيع أن يكون صوراً ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس . ولا أن يتلقى صور المحسوسات أو يعيد تشكيلها أو يكتشف ما بينها من علاقات أو تفاعل . ولا أن يخلق منها عالماً جديداً يذيب التنافر والتباعد ويشيع الانسجام والوحدة . وإنما تنحصر فاعليته في مجرد الاستعادة الآلية للمدركات حسية ترتبط باتجاه محدد . وبموقف جزئي ، وبتفكير شعوري يستمد قوته من مكونات يمكن الشعور بها - أي من مادة الخيال - أو بآثارها ، ويعتمد في نموه ونشاطه على اتصاله بعالم الواقع اتصالاً مباشراً .

(١٠)

غير أن هذا لا يفسر كل بواعث العناية الفائقة بفكرة «التخيل الشعري» ومن المفيد أن نلتفت لفتة إلى بعض الآراء الفلسفية . لقد حاول الفارابي (ت : ٣٣٩ هـ) أن ينظر إلى الشعر من حيث فاعليته وتأثيره في المتلقى على أنه عملية «تخيل» وأن يوضح النشاط الذي تقوم به ملكة التخيل «في خلق الشعر وتشكله وتكوينه . وبعبارة أخرى أراد أن يوحد ما بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي ، وأن يجعل نظرية الشعر قسماً من أقسام التفكير الفلسفي العام . ومن أجل ذلك استطاع أن يقيم نظرية «المحاكاة» الارسطية على أساس سيكولوجي واضح وأن يتحدث عن «التخيل» باعتباره أساس الشعر وجوهره ، وأن يكشف عن ثراء مدلوله أو يعمق صلتنا بطبيعة الإثارة النفسية التي يحدثها التخيل الشعري عند المتلقى . وعلى هذا الأساس تصبح الأقاويل أو التشكيلات الشعرية (هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما ، أو شيئاً أفضل أو أخس ، وذلك إما جمالاً أو قبحاً ، أو جلالاً أو هواناً ، أو غير ذلك مما يشاكل هذه . ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عند التخيل الذي يجمع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف فإننا من ساعتنا نخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يعاف ، فتنفّر أنفسنا منه ، فتجنبه وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خيل لنا ، فنفعل تخيله لنا الأقاويل الشعرية وأن علمنا أن الأمر ليس كذلك كفعّلنا فيها لوتيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول . فإنّ الانسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه»^(١) .

(١) الفارابي : احصاء العلوم : تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٤٩ ص/٦٧ -

وليست فاعلية «التخيل الشعري» - بهذا الفهم - سوى عملية إيهام تعتمد في نموها ونشاطها على تشكل الأوهام الباطلة في نفس المتلقي ، أو على ما يحدثه التخيل في نفس السامع ، وما يصاحبه من انفعال بنفس القول المخيل . أما أن يخلق الشعر نوعاً من المعرفة خاصاً به ، أو يعرض التجربة الانسانية عرضاً خيالياً يمنحنا القدرة على تذوق قيمة النشاط الوجداني داخل النفس الانسانية ، فقد كان بعيداً كل البعد عن عقل الفارابي . فالمعرفة الحقة - كما يقول - هي غاية الفلسفة وليست غاية الشعر . ووسيلتها الأقاويل البرهانية التي هي أشد أقسام المنطق شرفاً وأحقها بالرياسة وليست الأقاويل الشعرية^(١) . ولأمر ما ألح الفارابي على أهمية المنطق بالنسبة للشاعر ، فصناعة المنطق (تعطي بالجملة القوانين التي شأنها أن تقوم العقل وتسدد الانسان نحو طريق الصواب)^(٢) ، وطالب الشعراء بمعرفة أقسام المنطق وكل أنواع القياس حتى يتقنوا صناعتهم وينأوا بها عن الانحراف والزلل^(٣) . ولأمر ما تحدث عن الشعراء الموهوبين - أو المطبوعين - على أنهم (غير مسلحين بالحقيقة لما عدموا من كمال الروية والتثبت في الصناعة)^(٤) ووضعهم في مرتبة أقل من أولئك المهتمين بصناعة الشعر اهتماماً شديداً (حتى لا يند عنهم خاصة من خواصها ، ولا قانوناً من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه . وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلحين)^(٥)

أما ابن سينا (ت : ٤٢٨هـ) فقد شرح فكرة «التخيل» شرحاً مفصلاً واستعملها مقترنة بكلمة «المحاكاة» ومفسرة لها . واتخذها أساساً لفهم النشاط الخيالي التصويري وتفسير العمل الفني . ويهمننا هنا أن نشير إلى أن فاعلية التخيل عند ابن سينا تعتمد في قوتها على مخاطبة الجانب الانفعالي للإنسان وأن نشاط الشعر يرجع إلى ما للشعر نفسه من هيئة تحدث الانفعال في نفس المتلقي . ومن أجل ذلك كان يقول أن الشعر يتركب من كلام خيل (تدعن له النفس فتنبسط عن امور وتنقبض عن امور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري)^(٦) ويرى أن (التخيل هو انفعال

-
- (١) المصدر السابق / ٧٢ . (٢) المصدر السابق / ٥٣ . (٣) المصدر السابق / ٧٤ .
 (٤) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ ص ١٥٥ .
 (٥) المرجع السابق / ١٥٦ «المسلحس» كلمة يونانية تشير إلى القياس في المنطق .
 (٦) ابن سينا : فن الشعر ، من كتاب الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، النهضة العربية القاهرة . ١٩٥٣ ص / ١٦١ وانظر التفاصيل عند شكري عياد : كتاب ارسطو طاليس في الشعر / ١٩٧ وما بعدها .

من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو غم أو نشاط^(١) ويلج على أن التخيل أمر خارج عن «التصديق» ، وأن من حق الشاعر أن يبتدع ما شاء ليبحث في النفس الانفعال المطلوب ، بل إن الابتداع هو ما يطلب منه ليحدث هذا الانفعال^(٢)

أريد أن أقول أن موقف ابن سينا والفارابي من النشاط التخيلي - في جوهره - واحد . وسواء أكان التخيل الشعري يقوم على أساس سيكولوجي أم على أساس منطقي فإنه لا يخلق المعنى ، ولا يقدم إلينا معرفة انسانية عميقة . حقاً أن ابن سينا يشير إلى أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ لأن الشعر لا يروي الجزئي كالتاريخ وإنما يحاكي الكلي والعام . ولا يتقيد بما كان فحسب (بل وبما يكون ، وبما يقدر كونه ، وإن لم يكن بالحقيقة)^(٣) ، وأنه (أكثر مشابة للفلسفة لأنه أشد تناولاً للموجود وأحكم بالحكم الكلي)^(٤) . إلا أن هذا يجب ألا يوهننا طويلاً . فالنشاط الشعري عنده - كما بينا - لا ينفصل عن الاحساس والتخيل والانفعال . وفاعليته - دائماً - تنحصر في صفة حسية أو موقف جزئي . ومن أجل ذلك يظل الشعر - شأنه في ذلك شأن «التصديق» الجذلي والخطابي - أقرب إلى إيقاع المعاني في نفوس السامعين ، أو أقرب ما يكون إلى المواقف الجزئية التي لا تمت بصلة إلى جوهر الفلسفة الحقيقي (ومنافع القياسات الشعرية قريبة من منافع القياسات الخطابية . فإنها إنما يستعان بها في الجزئيات من الأمور دون الكليات والعلوم)^(٥)

(١١)

ثمة ناقد - في القرن السابع - واكب جهده النقدي وعيه الجاد بأن قضية التخيل

(٢) ابن سينا : كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريتوريقا ، تحقيق سليم سالم ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٠ (القسم الخاص بالشعر) ص/ ١٥ .

(٣) شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧ ص/ ١٩٨ ، ٢١١ .

(٤) ابن سينا : فن الشعر/ ١٨٤ .

(٥) المرجع السابق / ١٨٣ .

(٦) حازم : منهاج البلغاء / ١٧ .

الشعري يجب أن تولى اهتماماً أكبر - وأعني بذلك حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) - وقد استطاع حازم أن يتجاوز خطى النقاد المتقدمين وأن يصل إلى آفاق جديدة مكنته من إقامة توازن بين العناصر الأربعة التي تقوم عليها نظرية الشعر وهي : العالم الخارجي ، والمبدع ، والنص ، والمتلقي . يقول حازم : (يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأتها ودلالاتها ، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها ، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيأتها ودلالاتها على ما خارج الذهن ، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها ، ومن جهة مواقع تلك الأشياء في النفوس)^(١) . ومعنى هذا النص أن دراسة العمل الأدبي - عند حازم - تقوم على ثلاثة عناصر أساسية :

أولاً : الألفاظ التي تشكل في مجموعها العمل الأدبي
ثانياً : المعاني أو الصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ إلى المتلقي
ثالثاً : العالم الخارجي الذي هو أصل الصور الذهنية التي يتشكل منها العمل الأدبي^(١)

وطبيعي أن يتطلب الوصول إلى فهم عناصر العمل الأدبي هذه وعياً عميقاً بسلوكية التخيل ومعرفة دقيقة بقدرة المخيلة على تشكيل الصور والتأليف بينها . وقد تحقق ذلك كله لحازم بفضل إفادته من الفلاسفة وإطلاعه على دراسات الفارابي وابن سينا وابن رشد . وبذلك عني عناية فائقة بكيفية تشكيل الشاعر لصوره من ناحية ، وألح على طريقة انتظامها في ذاكرته وتداخلها وتشابكها تبعاً لما بينها من تناسب من ناحية ثانية . يقول حازم : (ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان : أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر ، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر . فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم ، ويحصل لها ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض ، ولما يمتاز به بعضها من بعض ، ويشارك به بعضها بعضاً . ولكون خيالات ما في الحس منتظمة في الفكر على حسب ما هي عليه ، لا يتباين فيه ما تشابه في الحس ، ولا يتشابه فيه ما تباين في الحس . فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود ، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تخالف وما تضاد ، وبالجمله ما انتسب منها إلى

(١) الصورة الفنية / ٧٠ .

الأخر نسبة ذاتية ؛ أو عرضية ثابتة ، أو منتقلة ، أمكنها أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والملاحظة ، وبالجملة الإدراك من أي طريق كان ، أو التي لم تقع ، لكون النفس تتصور وقوعها لكونها انتساب بعض أجزاء المعنى المؤلف على هذا الحد إلى بعض مقبلاً في العقل ، ممكناً عنده وجوده ، وأن تنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض .

والطريق الثاني الذي اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أونثر أو تاريخ أو حديث أو مثل . فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير^(١)

وواضح أن فاعلية التخيل ترتبط - عند حازم - بالقدرة على ادراك التناسب بين الأشياء ، وأن هذه القدرة ليست شيئاً غير الذي يسميه حازم بالقوة الشاعرة . وبهذا الفهم يعمق الشعر وعي المتلقي ويمكّنه من رؤية الأشياء بمنظور متميز أشمل وأدق مما ألفه في إدراكه العادي . وليس ذلك بعيداً طالما أن قوى النفوس لا تتفاضل إلا على أساس ملاحظة (الجهة النبيلة في نسبة معنى إلى معنى والتنبه إليها)^(٢) . وإذا كان أهم ما يميز الشعر قدرته التخيلية التي تجمع بين الأشياء المتباينة والعناصر التباعدة ، وتعيد تشكيل الواقع من جديد أو تقدمه بخبرة متميزة فإن من الضرورة أن تنحصر فاعلية التخيل الشعري في نطاق الممكنات دون المستحيلات^(٣) ، وذلك أن الصور التي تشكلها قوة التخيل إذا كانت مستحيلة تنفر عنها النفس ولا تقبلها البتة (والمحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة ، فكان مناقضاً لغرض الشعر . إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بحلّ القبول ، بما فيه من حسن المحاكاة)^(٤)

ومن هنا يقبل الممتنع على أساس إمكانية تخيله وإن لم يكن موجوداً في الواقع ويرفض المستحيل على أساس عدم إمكانية وقوعه أو تخيله ، ووفقاً لذلك يصبح مدار التخيل الشعري على (ماكان واجباً واقعاً ، أو ممكناً معتاد الوقوع أو مقدرة)^(٥)

(١) نهج البلغاء / ٣٨ - ٣٩ .

(٢) النهج / ٤٤ .

(٣) النهج / ٢٠ .

(٤) النهج / ٢٩٤ .

(٥) النهج / ١٣٣ .

وينص حازم في صراحة على أن التخيل والمحاكاة هي الحقيقة المميزة للشعر فيقول إن الشعر «كلام موزون مقفى من شأنه أن يجلب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليه ويكره إليها ما قصد تكرهه لتحمّل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخيل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام ، أو قوة ، صدقه ، أو قوة شهرته أو مجموع ذلك . وكل ذلك يتأكد بما يقترب به من إغراب . فإن الاستغراب والعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها»^(١) ، وجلي في هذا النص أن المحاكاة - باعتبارها الحقيقة المميزة للشعر - قد تقوم بنفسها وقد تستند إلى عوامل أخرى مساعدة ، يذكر منها حسن تأليف الكلام وقوة صدقه وقوة شهرته وقد تقترب بالتعجب أو الانفعال الذي يثير نفس المتلقي

وهذه الإشارة الأخيرة ، أعني اقتران المحاكاة بالتعجب وما لذلك من أثر في تحريك النفس وتقوية الانفعال ، مفيدة في إيضاح موقف حازم من فاعلية التخيل ، وأن هذه الفاعلية تتحقق بمدى التأثير النفسي للقول ذاته على المتلقي دون النظر إلى مطابقة الكلام لحال القول فيه . وهذا مصداق ما يقوله حازم من أن صناعة الشعر إنما تقوم (على تخيل الأشياء التي يعبر عنها بالأقوال ، وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة)^(٢) وأن «أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته ، وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه ، وقامت غرابته . وإن كان يعدّ حقاً للشاعر اقتداره على ترويع الكذب وقمويه على النفس ، وإعجالها إلى التأثير قبل إعمالها الروية فيما هو عليه ، فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخيله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام ، فأما أن يكون ذلك بشيء يرجع إلى ذات الكلام فلا»^(٣)

وهكذا يصبح التخيل الذي هو قوام الشعر وجوهره تأثيراً ، ومن ثم تصبح مسألة التعارض بين التخيل والتصديق غير ذات أهمية في دراسة الشعر ونقده . فالناقد لا يعنيه أن يكون المعنى الشعري صادقاً أو كاذباً ، وإنما الذي يعنيه وبه أنه يتساءل عن موقع المعنى من المتلقي وتأثيره في انفعالاته وقدرته على توجيهه طالما أن المقصود منه هو حسن المحاكاة وما يتبعها من تأثير فحسب . وهذا حقيقة لا سبيل إلى إنكارها فالقول الشعري - وفقاً لحازم - لا يقع في طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدق والكذب ، إنما يقع تارة صادقاً وتارة كاذباً ولا معول في جودته وحسن تأثيره على صدقه أو كذبه لأن ما تقوم به

(١) المنهاج / ٧١ .

(٢) المنهاج / ٦٢ .

(٣) المنهاج / ٨١ .

صناعة الشعر - وهو التخييل - غير مناقض لواحد من هذين الطرفين ^(١) . «فلذلك كان الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة ، وليس يعد شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل» ^(٢)

وبدون التخييل يبدو السبيل إلى فهم حقيقة الشعر وجوهره أمراً بعيد المنال . ومن هنا ألح حازم على التخييل كل الإلحاح وحرص دائماً على القول بأن المهم في المقدمات الشعرية ، ليس هو صدقها أو كذبها ، وإنما هو قدرتها على التأثير بعد أن تصبح موضوعاً للتخييل وشغف بالبحث عن المفارقات التي تميز الشعر من البرهان والجدل والخطابة بقبوله للمقدمات الموهمة الكاذبة «فيكون شعراً أيضاً ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل ، لا من جهة ما هو كاذب ، كما لم يكن شعراً من جهة ما هو صادق ، بل بما كان فيه أيضاً من التخييل . فلاختصاص الشعر باستعمال المحاكاة في المقدمات الكاذبة ما يقصر على النسبة إليه كل كلام مخيل مقدماته كاذبة ، فيقال : كلام شعري ، إذ هو المختص باستعمال المقدمات الكاذبة من حيث يخيّل فيها أو بها ، لا من حيث هي كاذبة ، وإن شارك جميع الصنائع في ما اختصت به ، وكان له أن يخيّل في جميع ذلك ، فالتخييل هو المعتبر في صناعة ، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة» ^(٣)

على أن حازماً يظهر ميلاً خاصاً إلى استخدام المعاني الصادقة ، لأنها أسرع نفاذاً إلى النفس وأسنى مدخلاً وأقل تعرضاً لتوقف الفكر أو نفور الذوق . يقول حازم : «وإنما احتجت إلى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم حيث ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة . وهذا قول فاسد قد رده أبو علي ابن سينا في غير موضع من كتبه ، لأن الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق ، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب ، بل ايها اختلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعرض ، لأن صناعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة وموضوعها الألفاظ وما تدلّ عليه . فالصدق والكذب والشهرة والظن أشياء راجعة إلى المفهومات التي هي شطر الموضوع ، فنسبتها إلى المدلولات التي هي المعاني كنسبة العمومية والحوشية والحال الوسطي بينهما إلى الأدلة التي هي الألفاظ . وكل هذه الأصناف من الألفاظ تقع في الشعر ، وصناعة الشاعر فيها حسن المحاكاة والنسب والافتراضات الواقعة بين المعاني . وكما أن الألفاظ المستعذبة المتوسطة في الاستعمال أحسن ما يستعمل في الشعر لمناسبتها الأسجاع والنفس وحسن

(١) الصورة الفنية / ٩٦ .

(٢) المنهاج / ٦٣ .

(٣) المنهاج / ٧١ .

موقعها منها ثم إن الشاعر مع ذلك يستعمل الحوشي والساقط تسامحاً واتساعاً حيث تضطره الأوزان والقوافي ، فكذلك المعاني التي تكون الأقاويل فيها صادقة أو مشتهرة أفضل ما يستعمل في الشعر لكونها تحرك النفوس إلى ما يراد منها تحريكاً شديداً ، وليست تحرك الأقاويل الكاذبة إلا حيث يكون في الكذب بعض خفاء أو حيث يحمل النفس فرطاً ولعها بالكلام لفرط ما أبدع فيه على الأنقياء لمقتضاه»^(١)

ونلاحظ أن حازماً وإن جعل للمعاني الصادقة المرتبة الأولى في الشعر فإنه لم ينظر إليها من حيث صدقها كما نظر إليها عبد القاهر . بل إنما قدمها لأنها أقوى في التخيل ، فهي لا تثير في الفكر معارضة تضعف أثر المحاكاة^(٢)

على أن حازماً لا يكتفي بذلك ، بل يتناول في كثير من التفصيل جهات الصدق والكذب في الأغراض والأساليب ويبين درجة كل منها في البلاغة ، فجهات الشعر - أو أغراضه - قد تكون حاصلة (متحققة في الوجود) وقد تكون مختلفة (ليس لها وجود خارجي) . وأساليبه كذلك : قد تكون أميل إلى الاقتصاد أو إلى التفصيل أو إلى الإفراط . والإفراط عنده درجات :

فمنه مبالغة يتصورها العقل ولا تمتنع في الوجود ، وهذا هو الإفراط الممكن .
ومن مبالغة يتصورها العقل ولكنها ممتنعة في الوجود ، وهذا هو الإفراط الممتنع .
ومن مبالغة لا يتصورها العقل ولا تقع في الوجود ، وهذا هو الإفراط المستحيل .^(٣)

وإذا كنا رأينا أن الغلو عند قدامة هو اخراج الأمر من حيز الوجود إلى حيز المعدوم ، وأن أحسن الشعر أكذبه ، وأن مخالفة الواقع الخارجي مباحة للشاعر إذا كان عمله الفني في سياق «المستحيل» ، وأن جانب المبالغة في الشعر أرجح من جانب القصد لأن الشعر لا يصور الموجود كما هو وإنما يصور «مثاله»^(٤) فإننا نستطيع أن نقرر بيسر أن حازماً يعطينا من خلال تحليلاته العميقة وتقسياته الدقيقة رأياً في «الكذب الشعري» أعمق من رأي قدامة .

ومن جهة أخرى نرى حازماً قد أبرز فكرة جديدة وهي فكرة الاختلاق الامكاني في الشعر . أي محاكاة موضوع مخترع . فالاختلاق في أغراض الشعر منه اختلاق إمكاني

(١) المنهاج / ٨٢ .

(٢) أرسطو طالس في الشعر / ٢٦٩ .

(٣) أرسطو طالس في الشعر / ٢٦٩ .

(٤) نقد الشعر / ١٩ / ٨٣ - ٨٤ .

واختلاق امتناعي . أما الاختلاق الإمكانى فهو أن يأخذ الشاعر في موضوع لا نعرف
بدليل من الكلام ذاته ولا بدليل خارجي أنه كاذب (ليس له وجود واقعي) . وهذا مثل «أن
يدعي الشاعر أنه محبّ ويذكر محبوباً تيممه ومنزلاً شجاه من غير أن يكون كذلك» . وهذا
كثير في شعر العرب . وأما الاختلاق الامتناعي فهو أن يخترع الشاعر موضوعاً للقول
يمكن تصوره في العقل ، ولكننا نعلم أنه ممتنع في الوجود ، وهذا لا يقع للعرب في جهة
من جهات الشعر أصلاً .^(١)

ثمة حقيقة في تحليل حازم للجانب التخيلي من المحاكاة لا سبيل إلى إنكارها أو
تجاهلها هي أن التخيل تابع للحس . وفي ضوء هذا الفهم أدرك حازم أن الأساطير التي
صاغها شعراء اليونان والخرافات التي ظهرت في الشعر العربي يجب أن تعالج معالجة
تصلها بالحس وتنبأ بها عن التجريد ، وإذا تحقق لنا ذلك فإنه يمكن أن تكون الأساطير
والخرافات موضوعاً للتخيل الشعري ، ويمكن ألا تتناقض الحسية مع التجريد فتصبح
كلتاهما قابلة للتشكيل في محاكاة شعرية . يقول حازم : «إن أشعار اليونانية إنما كانت
أغراضاً محدودة في أوزان مخصوصة . ومدار جلّ أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها
يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود ، ويجعلون أحاديثها أمثلاً وأمثلة لما
وقع في الوجود . وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة نحواً من أمثال كليله ودمنة
ونحواً مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها»^(٢)

«وكان شعراء اليونانيين يختلقون أشياء يبنون عليها تخايلهم الشعرية ويجعلونها
جهات لأقوالهم ، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه ،
ويننون على ذلك قصصاً مخترعة نحو ما تحدث به العجائز الصبيان في أسماهم من الأمور
التي يمتنع وقوع مثلها»^(٣) . وبهذا المعنى يمكن أن نفهم حديث حازم عن ضرورة الحسية في
التخيل الشعري ، وإلحاحه المستمر على أن لا مجال فيه للمجرد المفارق للحس أو المعنوي
الذي لا يمكن أن يكون موضوعاً للتخيل^(٤) . ذلك أن «المعاني التي تتعلق بإدراك الحس
هي التي تدور عليها مقاصد الشعر ، وتكون مذكورة فيه لأنفسها ، والمعاني المتعلقة
بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار»^(٥)

(١) أرسطو طاليس في الشعر / ٢٦٩ - ٢٧٠ .

(٢) المنهاج / ٦٨ .

(٣) المنهاج / ٧٧ - ٧٨ .

(٤) المنهاج / ٢٩ - ٣٠ / ١١١ / ١١٢ .

(٥) المنهاج / ٢٩ ، ٣٥٧ .

ومن هنا نشأ الفصل الحاد عند حازم بين الأقاويل الشعرية والأقاويل العلمية ، بين الشعر والعلم ، أو الشعر والفلسفة ، من حيث طبيعة مادة كل منهما والفاعلية الذهنية التي تحدثها هذه المادة بعد تشكيلها فتشكيل الشعر يعتمد على عناصر حسية لا تفارق مادته ، وهو يهدف الى إيقاع تخييل أو تحقيق إثارة تخيلية لا معول فيها على صحة المقدمات أو على التطابق مع الواقع .

أما تشكيل الفلسفة أو العلم فإنه يعتمد على تجريدي خالص ، وكلاهما - العلم والفلسفة - يتعامل مع مفاهيم وتصورات تتوقف صحتها على صحة ترتيب المقدمات أو على تطابقها مع التجربة الفعلية ، وكلاهما يهدف إلى إيقاع تعريف أو تصديق لا إيقاع تخييل كما هو الأمر في الشعر^(١) . ويمكن أن نقول ان الفلسفة - شأنها في ذلك شأن العلم - تخاطب الجانب العقلي الخالص من المتلقي بلغتها المجردة ، وبقيضاياها أو بحججها الصحية التي تعتمد - أكثر ما تعتمد على البرهان . أما الشعر فإنه يخاطب بمخيلاته - وقد تكون صادقة أو كاذبة ، موجودة أو ممكنة أو ممتنعة - الجانب الذاتي من المتلقي . وإذا كانت الفلسفة تخاطب الجانب العقلي الخالص من المتلقي ، فلا بد أن تقترن لغتها بالوضوح البالغ والتحديد الصارم ، الذي لا يترك مجالاً للاختلاف أو الابهام أو اللبس . أما الشعر ، فلأنه يخاطب الجانب الذاتي من المتلقي ، لا يتحقق فيه الوضوح أو التحديد على نحو ما يتحققان في المستويات الفلسفية . بل ربما كان الغموض مطلوباً في الشعر ما دام يؤدي وظيفة داخل سياق القصيدة^(٢) . إن المعاني - فيما يقول حازم - « وإن كانت . . تقتضي الأعراب عنها والتصريح عن مفهوماتها فقد يقصد ، في كثير من المواضع ، إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها »^(٣)

والواقع أن تركيز حازم على خاصية « الحسية » في التخييل الشعري جعله يفترض التطابق الكامل بين الصورة الذهنية وأصلها الحسي الذي نبعت منه ويلغي الحدود الفاصلة بين الشعر والرسم . ويمكننا دون عناء أن نلاحظ أن فكرة المقارنة بين الشعر والرسم نمت عند حازم الذي تقبل فكرة الفلاسفة قبله عن أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة قد ينقلان العالم بأشكال فنية متميزة لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة ، وطريقتها في التشكيل ، وتأثيرها في النفس ، وبذلك تصبح المقارنة بين الشعر والرسم ذات جوانب ثلاثة يمكن التمييز ، مبدئياً ، بينها : «^(٤)

(١) المنهاج / ١٢٠ .

(٢) جابر عصفور : مفهوم الشعر / ٢١٣ .

(٣) المنهاج / ١٧٢ .

(٤) الصورة الفنية / ٣٤٤ .

أولاً : إن كلاً من الشاعر والرسام يقدم الواقع تقديماً حسيّاً وإن كان الرسام يتوسل بالألوان والظلال المباشرة . والشاعر يتوسل باللغة أو الصورة . فكلاهما يصور الواقع ويخيله للمتلقّي كأنه محسوس ومنظور إليه ، وكلاهما يرمي إلى إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم . ومن هنا كان حازم يرى أن «المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر»^(١)

قد نجد تشابهاً بين فكرة حازم عن العلاقة بين الشعر والرسم وفكرة الفلاسفة من شرح أرسطو . فالفارابي يذهب إلى أن «موضوعات الأقاويل الشعرية هي - بوجه ما - جميع الموجودات الممكن أن يقع بها علم إنسان»^(٢)

وهذه الموجودات الممكنة «منها ما ينسب إلى النفس ، ومنها ما ينسب إلى البدن ، ومنها ما هي خارجة عن هذين»^(٣) وابن سينا لا يفرق بين الشاعر والرسام . ذلك أن الشاعر «يجري مجرى المصور فكل واحد منهما محاك»^(٤) وكلاهما يخيل الأشياء إلى المتلقّي ويتوسل بمادة حسية المحتوى حتى لو كان يحاكي أفكاراً مجردة وانفعالات نفسية^(٥) . وهذا فهم لابن سينا يدعمه قوله عن الشاعر «ويجب أن يكون كالمصور فانه يصور كل شيء بحسه ، وحتى الكسلان والغضبان . كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميرس [هوميروس] في بيان خيرية أخيلوس ، وينبغي أن يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية وللمحسوس المعروف عن حال الشعر»^(٦) . ويوضح ابن رشد هذه الفكرة أكثر عندما يقول : «فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود حتى أنهم قد يصورون الغضاب والكسالى ، مع أنها صفات نفسانية ، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس . . ومن هذا النحو من التخيل - أعني الذي يحاكي حال النفس - قول أبي الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة :

أتاك يكاد الرأس يجحد عنقه وتنقذ تحت الذعر منه المفاصل
يقوم تقويم السباطين مشيه إليك إذا ما عوجته الأفاكل^(٧)

(١) المنهاج / ١٠٤ - ٢٤٩ . (٢) الفارابي : كتاب الموسيقى الكبير / ١١٨٣ .

(٣) كتاب الموسيقى الكبير / ١١٨٣ .

(٤) ابن سينا : فن الشعر / ١٩٦ .

(٥) الصورة الفنية / ٣٤٥ .

(٦) ابن سينا : فن الشعر / ١٨٩ .

(٧) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : فن الشعر / ٢٢٢ .

ثانياً : إن طريقة الشاعر في بناء قصيدته أو تشكيل مادته تشبه طريقة الرسام في بناء لوحته أو تشكيل مادتها على أساس أن كليهما يطمح إلى أن يحقق ما يستطيع من التنااسب والتألف بين معطيات مادته . وعبارة حازم «المسموعات التي تجري من السمع محرى المتلونات من البصر» إيضاح وتأكيد معاً لطبيعة التنااسب في كل من الشعر والرسم . ولهذا يرى أن جمال اللوحة أو القصيدة لا يتحقق في صحة تخطيط الألوان في الأولى أو الصحة اللغوية في الثانية ، وإنما يتحقق في خاصية «التناسب» يقول حازم : «واعلم أن منرلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنرلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع . وكما أنّ الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستندة لمراعاتها ، وإن كان تخطيطها صحيحاً ، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر ، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة ، فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليه ، [و] يشغل النفس تأذي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل . فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جداً» (١) .

وفي ضوء هذا الفهم يفصل حازم القول في تناسب ألفاظ الشاعر (٢) ويلح على علاقة الكلمة بسياقها أو تركيبها ، ويرى أن تلاؤمها إنما يحدده التركيب أو السياق الذي توجد فيه (٣) ، ويشير من خلال ذلك ، إلى عبارات من مثل «التأليف» و«التشاكل» وبناء الكلمة - أو الألفاظ والأصباغ - بعضها على بعض ، و(موقع) بعضها من بعض (٤) . وهذه الإشارات على وجازتها مفيدة في التعرف على فاعلية السياق أو (النظم) عند حازم ، هذه الفاعلية التي ترتبط بفكرة الترابط المعقد ، إن صح هذا الوصف ، ولذلك أعجب بقول أبي تمام :

يا بعد غاية دمع العين إن بعدوا

فطريقة أبي تمام في بناء كلماته ، وصياغته الخاصة لها هي التي منحت البيت حسنه وجماله ، ولو عبر عن المعنى بغير ذلك فقال : «ما أبعد غاية دمع العين إن بعدوا لم يكن له من حسن الموقع ما له في هذه العبارة التي أورده فيها ، باقتران التعجب بالمعنى في

(١) المنهاج / ١٢٩ .

(٢) المنهاج / ٢٢٢ .

(٣) المنهاج / ٢٢٢ .

(٤) المنهاج / ٣٧١ .

صورة النداء ، حسن منزع في الكلام ولطف مأخذ فيه^(١) . وقل مثل ذلك في قول أبي سعيد المخزومي :

ذنبى إلى الخيل كرى في جوانبها إذا مشى الليث فيها مشى محتل
«فإنك لو غيرت صيغة هذا البيت وأزلتها عن موضعها فقلت مثلاً : وكم أذنبت إلى الخيل بكري في جوانبها ، أو غيرته غير هذا التغير لم تجد له من حسن الموقع من النفس ، ما له في صيغته ووضعه الذي وضعه عليه المخزومي»^(٢) .

وليس من شك أن حازماً يستند في هذا كله إلى أصول سابقة تتصل في بعض جوانبها بمفهوم شراح أرسطو للعلاقة بين الهيولى والصورة مثل جماعة اخوان الصفا الذين نظروا إلى الشعر والرسم والموسيقى والنحت في ضوء مبدأ عام خلاصته «أن أحكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تأليف أجزائه وهيئة تركيبه على النسبة الأفضل»^(٣) .

على أننا نجد في كلام حازم شبحاً من بحث عبد القاهر عن نظرية النظم ، وإن كان حازم لا يقصر حدود بحثه في دائرة «الجملة» كما صنع عبد القاهر ، وإنما يتعداها إلى البحث عن وحدة القصيدة أو العمل الفني ، والنظر إليها على أنها وحدة كاملة . وإذا تعاملنا مع السياق باعتباره حركة على مستوى المعنى والمبنى قلنا : إن النظم - عند حازم - هو صورة هذه الحركة^(٤) «في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض ، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب»^(٥) .

والمعاني أيضاً يتسرب بعضها إلى بعض ، وتتقاطع في علاقات تقوم على التناسب . ووفاء المعنى يتأتى من فاعلية السياق ، وكيفيته تتحدد «بالنظر إلى ما المعنى عليه في نفسه ، وبالنظر إلى ما يقترن به من الكلام وتكون له به علقه ، وبالنظر إلى الغرض الذي يكون الكلام مقولاً فيه ، وبالنظر إلى حال الشيء الذي تعلق به القول»^(٦) . ولهذا التناسب أشكال كثيرة مثل «اقتران التائل» و«اقتران النسبة» و«اقتران المعنى بمضاده» حيث

(١) المنهاج / ٣٧١ .

(٢) المنهاج / ٣٧٢ .

(٣) رسائل اخوان الصفا . ٢١٧/١ واطر ١٩٥ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٥٢ - ٢٥٣ ، ٢٨٩ .

(٤) مفهوم الشعر / ٢٧٩ .

(٥) المنهاج / ٣٦٣ .

(٦) المنهاج / ١٣٠ .

ترد المطابقة والمقابلة وهناك اقتران الشيء بما يناسب مضاده وهو «المخالفة» وأخيراً هناك اقتران الشيء بما يشابهه ويستعار اسم أحدهما للآخر فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز^(١) وقدرة الشاعر التخيلية ترتد إلى إدراك العلاقات المتميزة بين المعاني وتشكيلها في علاقات جديدة ذلك لأن «للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاءً بالانفعال إلى مقتضى الكلام ، لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين ، أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شيء واحد . وكذلك حال القبح . وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكاً لها . وكذلك أيضاً مثول الحسن إزاء القبح أو القبح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخلياً عن الآخر لتبين حال الضد بالمثل إزاء ضده »^(٢) .

وخطورة هذا القول أن حازماً يجعل من التناسب بين المعاني بنية منطقية تتناسب عناصرها تناسباً شكلياً خارجياً يحول القصيدة والعمل الشعري إلى بناء منطقي أكثر من كونه بناء شعرياً متميزاً في علاقاته وتراكيبه ، ويجعل حركة الإبداع الشعرية حركة شكلية تخلو من كل مظاهر التوتر والقلق والاهتزاز . مع أن حازماً يسلم بتميز الشعر عن المنطق كما يسلم بوجود دوافع ذاتية للإبداع ألصقها بروح الشعر - كما يقول حازم - «هو الوجد والاشتياق والحنين»^(٣) . والواقع أن «الأقرب إلى طبيعة الفن أن نقول : إن العناصر لا قيمة لها ما دامت سابقة على الصياغة المنجزة للعمل الفني ، وبالتالي فلا مجال للحكم عليها في ذاتها خارج الصياغة . وأي بحث - من هذه الزاوية - عن قيمة اللفظ في ذاته أو المعنى في ذاته بالنسبة إلى الشعر ، إنما هو تجاوز للعمل الشعري المتعين ، إلى ضرب من الرجم بوجود قبلي سابق لعناصر يصعب تخيلها منفصلة عن صياغة القصيدة . وفي هذا الإطار يمكن أن نتوقف عند الفهم المنطقي للعلاقة بين عناصر المعنى أو العلاقة بين المعاني عند حازم»^(٤) .

وفي ظل هذا الفهم المنطقي وجد حازم مجالاً لتطبيق فكرة «الوحدة» على قصائد الشعر العربي ولا سيما شعر المتنبي . ولكن الوحدة التي رسمها لم تكن وحدة تكامل

(١) المنهاج / ١٥ وانظر مفهوم الشعر / ٢٨١ وما بعدها .

(٢) المنهاج / ٤٤ - ٤٥ .

(٣) المنهاج / ٢٤٩ .

(٤) مفهوم الشعر / ٢٨٩ .

كتلك التي رسمها ارسطو بل كانت «وحدة تسلسل» ومن ثم نراه يخصص فصلاً من باب النظم «للابانة عما يجب من تقدير الفصول وترتيبها ووصل بعضها ببعض وتحسين هيئاتها وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها» (١) ثم يتكلم في استجادة مواد الفصول وتحسين هيئاتها وترتيب بعضها مع بعض فيرد ذلك إلى قوانين أربعة :

- القانون الأول : استجادة مواد الفصول وانتقاء جواهرها .
- والقانون الثاني : ترتيب بعض الفصول إلى بعض .
- والقانون الثالث : في تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض .

والقانون الرابع : في وصل بعض الفصول ببعض . وحازم يقسم التأليف من هذه الناحية أربعة أقسام : اتصال الغرض والعبارة ، واتصال الغرض دون العبارة ، واتصال العبارة دون الغرض ، وانفصال الغرض والعبارة ، وأفضل هذه الأضرب عنده هو اتصال الغرض دون العبارة (٢) لما يحققه للنفس من «استراحة واستجداد نشاط ، بانتقال النفس من بعض الفصول إلى بعض ، وترامي الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد» (٣) ولن يكون في وسعنا أن نفهم جماليات العمل الشعري فهماً جيداً إلا إذا تعمقنا هذه الفكرة وعرفنا ضرورة البحث عن (علاقات) داخل العمل الشعري نفسه أكثر توفيقاً في بيان التداخل الموجود بينها . ومن هنا كان شعر أبي الطيب المتنبي - عند حازم - مصدر خصب لا ينضب لما فيه من تشابك محير بين جوانب المعنى ، وتآلف تيارات كثيرة ظاهرة وباطنة . وإن أردت مصداق ذلك فانظر إلى تحليل حازم للأبيات الأولى من

قصيدة المتنبي الكافورية :

وأعجب من ذا الهجر والهجر أعجب بغيضاً تنأى أو حبيباً يقرب	أغالب فيك الشوق والشوق أغلب أما تغلظ الأيام في بأن أرى
---	---

(١) المنهاج / ٢٨٨ - ٢٨٩ .

(٢) أرسطو طالس في الشعر / ٢٧٥

(٣) المنهاج / ٢٩٧ - ٢٩٨ .

«وحسن انتقاله فيها من وصف الرحيل عن الأحباب ، إلى وصف الليل البذي يستره عن أعدائه كما كان يستره مع أحبابه ، إلى وصف جواده الكريم الذي يعتمد عليه في رجلته» حتى إذا انتهى الى قوله :

وما الخيل إلا كالصديق قليلة وإن كثرت في عين من لا يجرى

كان ذلك مناسباً لابتداء الفصل الثاني بالدعاء على الدنيا :

لحس الله ذي الدنيا مناخاً لراكب فكل بعيد الهم فيها معذب

ثم يقول حازم «فاطرد له الكلام في جميع ذلك أحسن اطراد ، وانتقل في جميع ذلك من الشيء إلى ما يناسبه وإلى ما هو منه بسبب ويجمعه وإياه غرض . فكان الكلام بذلك مرتباً أحسن ترتيب ومفصلاً أحسن تفصيل وموضوعاً بعضه من بعض أحكم وضع ، وهذا الفن من الصناعة ركن عظيم من أركان الصناعة النظمية لا يسمو إليه الا من قويت مادته وفاق طبيعه» (١) .

ثالثاً : إن كلاً من الشاعر والرسام - بطريقته في تشكيل مادته - يؤثر في المتلقي ويشيره ويهدف إلى إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم .
والحاح حازم على ربط العناصر الحسية في الشعر بالمحاكاة وكيفية تأثيرها ، وحرصه على القول بأن عملية التخيل تتم على مستوى اللاوعي الخالص من المتلقي . ووصفه الانفعال الناتج عن الشعر بأنه انفعال (من غير روية) (٢) ، أو تدخل عقل ، يقوم على ملاحظة تشابه جلي بين الشعر والرسم . ولا أدل على ذلك من أن التأثير أو الانفعال الذي يصحب مشاهدتنا لامرأة جميلة في الطبيعة يختلف عن التأثير الذي نعاينه أو نخضع له في لوحة مرسومة . فالتأثير الأول وليد الصبوة والمنفعة المباشرة أما الثاني فهو وليد الإحساس الجمالي الخالص باللوحه نفسها ومرتبطة «بالتعجب من حسن محاكاتها وإبداع الصنعة في تقديرها على ما حكى بها» (٣) وربما كان إحساسنا الجمالي باللوحه أعمق من إعجابنا بالأصل «بل الأمر في الأكثر من ذلك» (٤) .

(١) المنهاج / ٢٩٩ وانظر أرسطو طاليس في الشعر / ٢٧٦

(٢) المنهاج / ٨٩ / ١١٦

(٣) المنهاج / ١٢٧

(٤) المنهاج / ١٢٧

وما ينطبق على الرسم هنا ينطبق على الشعر - بنفس القدر - فالأقاويل الشعرية قادرة ببراعة محاكاتها على أن تجعل القبيح حسناً والحسن قبيحاً وتهدف إلى «تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة ، أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً»^(١) ، وهي أكثر إثارة للانفعال أو «التعجب» من أصلها الذي تحاكيه . فالقول المخيل «قل ما يخلو من التعجب ، بل كأنه مستصحب له من أقل ما يمكن من ذلك . . إلى أكثر ما يمكن»^(٢) .

وما يقوله حازم وغيره من النقاد عن قدرة كليم من الشعراء والرسم على التأثير في المتلقي يمكن أن يجد له مثيلاً عند فلاسفة المسلمين الذين تقبلوا فكرة أرسطو التي ترتب الحواس ترتيباً منطقياً ينتهي إلى أن حاسة البصر هي أشرف الحواس^(٣) وهي نظرة نجدها بوضوح عند الكندي^(٤) والفارابي^(٥) وعند إخوان الصفا الذين يقولون «إن السمع والبصر من أفضل الحواس الخمس وأشرفها التي وهب الباري جلّ شأنه للحيوان ، ولكنني أرى البصر أفضل لأنه كالنهار والسمع كالليل»^(٦) . ومن ثم تأسست المقارنة بين الشعر والرسم على أساس سيكولوجي واضح يدعم المفهوم الأساسي للمحاكاة ويؤكد أن كلاً من الشاعر والرسم وإن اختلفت مادة المحاكاة عندهما فإن التشابه في شكل المحاكاة وغايتها يظل قائماً . يقول الفارابي : «إن بين أهل هذه الصناعة - يقصد الشعراء - وبين صناعة التزيين مناسبة ، وكأنهما مختلفان في مادة الصياغة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها أو أغراضها ، أو أن نقول : إن بين الفاعلين والصوريين والغرضين تشابهاً ، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل ، وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، وأن بين كليهما فرقاً ، إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه ، وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»^(٧) . بل إن براعة المحاكاة يتلخص في هذا الجانب الانفعالي ، ومن ثم كان ابن سينا حريصاً على القول بأن الناس «يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة ، والمتقلذب منها ، ولو شاهدوها أنفسهم لتكبوها عنها ، فيكون المفرح ليس تلك الصورة

(١) المنهاج / ١٢٠

(٢) المنهاج / ١٢٧

(٣) كتاب النفس لأرسطو . ترجمة أحمد فؤاد الأهواني (المقدمة) ٢٧ - ٢٨ ، وانظر الصورة الفنية ٣٧٦

(٤) رسائل الكندي ١ / ٥٤

(٥) الفارابي : المدينة الفاضلة / ٧٦

(٦) رسائل إخوان الصفا ١ / ٢٣٦

(٧) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء / ١٥٧ - ١٥٨

ولا المنقوش ، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أتفتت»^(١) كما كان حريصاً على توضيح طبيعة الاستجابة للشعر وكيف تتأثر به النفس «من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملية تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري»^(٢) .

التشبيه ووسائل التصوير البلاغي الأخرى التي تقوم على أساس من المشابهة عناصر هامة في فهم عملية التخيل ، وفي توضيح ما نسميه المحاكاة الشعرية على الإجمال . وتتضح هذه الصلة من خلال المقارنات التي يعقدها حازم بين أقسام المحاكاة ، وطريقتها في تقديم المعنى ، أو من خلال بحثه عن بعد المحاكاة الجمالي ومدى تأثيرها في النفس . وإذا كان التخيل الشعري قرين المحاكاة ومرادفاً لها فإن المحاكاة تنقسم - وفقاً لحازم - إلى قسمين :

١ - محاكاة الشيء في نفسه ، وهي الوصف أو (المحاكاة المباشرة) التي تضعنا في حضرة الشيء نفسه كما تفعل اللوحة .

٢ - ومحاكاة الشيء في غيره وهي (المحاكاة غير المباشرة) أو (المحاكاة التشبيهية) التي تجعلنا نتعرف على الموضوع من خلال غيره عن طريق التشبيه والتمثيل . وتندرج تحت هذا القسم الثاني الأنواع البلاغية للصورة كالاستعارة ، والتشبيه والتمثيل والاراداف أو المجاز بوجه عام .

يقول حازم : «ولا تخلو أن تخيل نفوس الأمور بأقوال دالة على خواصها وأعراضها اللاحقة ، التي تقوم بها في الخواطر هيأت تلك الأمور ، وتتسق صورها الخيالية ، أو تخيل بأن تحاكي بأقوال دالة على خواص أشياء آخر وأعراضها التي بها تنتظم صورها الخيالية في النفس ، فتجعل الصور المرتسمة من هذه الأشياء المحاكي بها ، أمثلة لصور الأشياء المحاكاة . ويستدل بوجود الحكم في المثال على وجوده في المثل»^(٣)

وإذا كانت (المحاكاة المباشرة) تؤكد الصلة بين الشعر والرسم ، فإن (المحاكاة التشبيهية) - وهي موضوع اهتمامنا هنا - تضعف هذه الصلة لما فيها من انتقال مستمر أو تحول في الدلالة ، أو البعد عن المثال أو الأصل المحاكي بدرجة أو رتب كثيرة . يقول حازم : «وتنقسم المحاكاة من جهة تخيل الشيء بواسطة أو بغير واسطة قسمين : قسم يخيل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه ، وقسم يخيل لك الشيء في غيره ، وكما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتاً أو خطأ فتعرف المصور بالصورة . وقد يتخذ مرآة

(١) ابن سينا : فن الشعر / ١٧١ - ١٧٢ (٣) المنهاج / ٩٧

(٢) ابن سينا : فن الشعر / ١٦١

ييدي لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصور أيضاً بتمثال الصورة المتشكل في المرآة ، فكذلك الشاعر تارة يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسها ، وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء . فلا بد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقتين : إما أن يحاكي لك الشيء بأوصافه التي تمثل صورته ، وإما بأوصاف شيء آخر يماثل تلك الأوصاف . فيكون ذلك بمنزلة ما قدمت ، من أن المحاكي للشيء ، بأن يضع له تمثالاً يعطي به صورة الشيء المحاكي ، قد يعطي أيضاً هيئة تمثال الشيء وتخطيطه ، بأن يتخذ له مرآة ييدي صورته فيها . فتحصل المعرفة لديه بما لم يكن يعرف : إما برؤية تمثاله ، وإما برؤية صورة تمثاله . فيعرف الشيء بما يحاكيه - أو بما يحاكي ما يحاكيه . وربما ترادفت المحاكاة وبني بعضها على بعض فتبعد الكلام عن الحقيقة بحسب ترادف المحاكاة وأدى ذلك إلى الاستحالة . ولذلك لا يستحسن بناء بعض الاستعارات على بعض حتى لا تبعد عن الحقيقة برتب كثيرة لأنها راجعة إلى هذا الباب . فمحاكاة الشيء نفسه هي المحاكاة التي ليست بواسطة ، ومحاكاة الشيء بغيره هي المحاكاة التي بواسطة^(١) ولعلك تلاحظ قوله «ترادف المحاكاة» و«بناء استعارة على غيرها» والمصطلح الأول في «ترادف المحاكاة - أو الإرداف - أصله قدامة بن جعفر في سياق حديثه عن خصائص التقديم الشعري للمعنى . والإرداف عنده «هو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى بل لفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له فإذا دلّ التابع ابان عن عن المتبوع . وذلك مثل قول الشاعر :

قد كان يعجب بعضهم براعتي حتى سمعن تنحنحي وسعالي
«فأراد وصف الكبير والسن فلم يأت باللفظ بعينه ولكنه أتى بتوابعه وهي السعال والتحنح»^(٢) .

ونحوه قول امرئ القيس :

ويضحسي فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنطق عن تفضل
فإن ترف المرأة ونعومتها ، بتبدى من خلال أمثلة فردية محسوسة ، تتكون من معطيات حسية ، أليفة إلفة الفراش والنوم والعطور^(٣) وهذه الخاصية تؤكد أن المعنى الشعري له كيفية خاصة في تقديمه . وأنه لا يقدم تقديماً حرفياً يضع الفضائل كما هي ، وإنما يقدمها تقديماً مجازياً أو شعرياً عن طريق ما تنطوي عليه اللغة الشعرية من تكثيف وتعدد في الدلالة ، يسميه قدامة الإشارة عن طريق الإرداف^(٤) .

(١) المنهاج / ٩٤ - ٩٥ (٣) مفهوم الشعر / ١٠٢

(٢) نقد الشعر / ٨٩ (٤) مفهوم الشعر / ١٠٣

«وبناء الاستعارة» مصطلح أصله ابن سنان الخفاجي ، وقد رفض ابن سنان بناء استعارة على أخرى خشية الوقوع في الغموض - على النقيض من عبد القاهر الذي ذهب إلى امكانية بناء استعارة على أخرى طالما أن مبدأ المشابهة والتناسب قائم بين الأطراف -^(١) ومن أجل ذلك جعل ابن سنان الاستعارة في بيت امرئ القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل
والاستعارة في بيت زهير :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعري أفراس الصبا ورواحله
من الاستعارات المتوسطة لما فيها من بناء استعارة على أخرى ، وفضل عليها بيت الفيل الغنوي :

جملت كوري فوق ناجية يقتات شحم سنامها الرجل
وبيت ذي الرمة :
أقامت به حتى ذوي العود والثرى ولف الشرياً في ملاءمه الفجر
لما فيها من القرب والمناسبة والشبه الواضح^(٢)

ولا نريد أن نستطرد أكثر من ذلك في هذه المسألة . حسناً أن نقول إن التشبيه أو التمثيل عند حازم أقرب سبيل وأوضحه من أجل تحقيق المحاكاة التشبيهية لما يحققه من «اقتران» مباشر وتمايز ووضوح ، لكنه ليس البعد الأوحد في هذا المجال . فالمحاكاة التشبيهية قد تتحقق بأشكال متعددة ، كالاستعارة التي تعبر عن المعنى بطريقة خاصة متميزة من التحليل و(الاقتران المباشر) وما يصحب هذه الطريقة من تغير لاقت يبعد المحاكاة عن (مثالها) أو أصلها رتبة أو رتباً كثيرة . وقد تتحقق عن طريق «ترادف المحاكاة» وبناء بعضها على بعض وما يصحب ذلك من دلالات ضمنية واتجاهات جديدة يصح في أن تعدّ من قبيل الدلالات التي يتسرب بعضها في بعض . وليس بعيداً بعد هذا كله ، أن نقول : إن المحاكاة التشبيهية تكشف عن درجة أرقى من فاعلية الخيال الشعري ، وتنطوي على إحساس جمالي متميز من الإحساس الجمالي الذي يرافق المحاكاة المباشرة ، وتثير مساحة أكبر من خيلة المتلقي وملكانه^(٣) وذلك بفضل (حسن الاقتران) أو العلاقات المجازية التي تدخل في تشكيلها . يؤيد هذا ما يذهب إليه حازم من أن «من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثلاً له مما هو شبيه على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية كقول حبيب :

(١) دلائل الإعجاز / ٦٢ (٢) سر الفصاحة / ١١٠ - ١١٦ (٣) مفهوم الشعر / ٢٣٢

ومن طالما التقت أدمع الـ حمزن عليها وأدمع العشاق
وقول ابن التوخي :

لما ساءني أن وشحتني سيوفهم وأنك لي دون الوشاح وشاح^(١)

فحسن اقتران أدمع العشاق ، وهو حقيقة ، بأدمع المزن وهي غير حقيقية ، واقتران الوشاح الذي هو حقيقة بالوشاح المراد به التزام المعتق وهو غير حقيقي يوقع في النفس أثراً متميزاً عن اثر المحاكاة المباشرة ، أو على الأقل «يجري في حسن موقعه من السمع والنفس مجرى موقع حسن اقتران الدوح الذي له حقيقة بمثاله في الغدير ولا حقيقة له من العين . فان المسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من العين»^(٢) . إن الاقتران - من هذه الزاوية ، ينطوي على جدة فهو قرين «الاختراع» وعلاقة على تميز الشاعر ، وهو مصدر لمتعة جمالية متميزة وأهميته تتمثل في الطريقة التي يفرض بها علينا الانتباه للمعنى الذي يعرضه ، وفي الطريقة التي يجعلنا نتفاعل بها مع ذلك المعنى وتناثر به .^(٣)

علاقة التشبية والاستعارة بالمحاكاة الشعرية موضوع عني به أرسطو والفارابي وابن سينا وابن رشد بدرجات متفاوتة . وليس بعيداً أن نقول : إن وعي ، حازم وعبد القاهر ، النقدي - وغيرهما من النقاد والبلاغيين المتقدمين - بهذه المشكلة ، يرتد جذوره إلى الفكر اليوناني الذي أسهم في تعميق الخبرة النقدية عند العرب .

لقد رفض أرسطو أن يميز الشعر عن غيره على أساس الوزن فحسب ، وقال : «إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منشور ، فقد تصاغ أقوال هيرودوتس في أوزان فتظل تاريخاً سواء وزنت أم لم توزن»^(٤) . ورأى أن الشاعر ينبغي أن يكون محاكياً «قبل أن يكون صانع الأوزان ، لأنه يكون شاعراً بسبب ما يحدثه من المحاكاة»^(٥) .

ربما يكون هذان المثالان كافيين في التعرف - من ناحية جزئية - على موقف أرسطو من طبيعة الخصائص النوعية للشعر . والذي يلفت النظر أن أرسطو جعل (المحاكاة) هي جوهر الفن الشعري لا «الوزن» . فالشاعر من حيث هو فنان ينبغي أن يكون محاكياً ،

(١) المنهاج / ١٢٨

(٢) المنهاج / ١٢٨ وانظر مفهوم الشعر / ٢٣٢

(٣) مفهوم الشعر / ٢٣٢ - ٢٣٣

(٤) شكري عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر / ٦٤

(٥) شكري عياد : أرسطو طاليس في الشعر / ٦٦

وتأتيه هذه الصفة من قدرته على إعادة تشكيل الواقع تشكيلاً تخيلاً ولذلك يجب ألا يغيب عن الذهن أن الاستعارة والتشبيه - والمجاز كله - يثير التأمل في معنى المحاكاة الشعرية . وبعبارة بسيطة إن أرسطو لا يتصور الفن الشعري وزناً بل يتصوره نوعاً من المحاكاة التي تعيد تشكيل الواقع من خلال صورها البلاغية . وقد يبدو الشعر من هذه الجهة غريباً عند بعض القراء لأن أول ما يتبادر عن الشعر هو ذلك الوزن الذي يميزه من النثر . وهذه نظرية غير سليمة من حيث المبدأ . وليس هاهنا موضع مناقشتها . وحسبنا أن نؤكد أن الشعر يجب ألا ينظر إليه بهذا المنظار ، يجب أن يفهم في إطار التعامل مع الخصائص التخيلية . وهذا ما عناه أرسطو عندما قال إن أعظم الأساليب الشعر حقاً هو أسلوب الاستعارة ، «فإن هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيدة المرء من غيره ، وهو آية الموهبة»^(١) وأنه ينبغي أن نقلل من استخدام التشبيه والاستعارة في النثر لأنها أخص بالشعر^(٢) ، أو أن التشبيهات والكلمات المركبة المرتبطة بمواقف انفعالية متوترة أبقى بالشعر منها بالخطابة ، لأن ثمة شيئاً ملهماً في الشعر^(٣) .

ويؤكد هذا الاتجاه متى بن يونس في ترجمته - ولكن بشكل تقترن فيه أهمية المحاكاة بأهمية الوزن - عندما يقول : «فظاهر من هذه أن الشاعر خاصة يكون شاعر الخرافات والأوزان بمبلغ ما يكون شاعراً بالتشبيه والمحاكاة»^(٤) على أن الأهم في هذا النص هو أن نلاحظ أن متى قرن التشبيه بالمحاكاة وجعله مرادفاً لها .

مثل هذا الفهم كافٍ لإثارة موضوع صلة التشبيه والاستعارة والتمثيل بالتخييل الشعري أو المحاكاة عند الفارابي وابن سينا وابن رشد أما الفارابي فإنه - بعد أن يقسم المحاكاة إلى قسمين : محاكاة بالقول ، ومحاكاة بالفعل - يقرن المحاكاة الشعرية مصطلح جديد هو «التخييل» ويجعله مرادفاً لها . يقول : «والمحاكاة بقول هي أن يؤلف «الشاعر» القول الذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول ، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء . ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخيل ذلك الشيء : إما تخيله في نفسه ، وإما تخيله في شيء آخر ، فيكون القول المحاكي ضربين : ضرب يخيل الشيء نفسه ، وضرب يخيل وجود الشيء في آخر»^(٥) . في هذه الحال تصبح الاستعارات والتشبيهات وطريقة التقديم الشعري للمعنى إجمالاً ذا حساسية

(١) شكري عياد : أرسطو طاليس في الشعر / ١٢٨

Aristotle : The Art of Rhetoric P. 367 (٢)

Aristotle : The Art of ... P. 381 (٣)

(٤) شكري عياد : أرسطو طاليس في الشعر / ٦٧

(٥) الفارابي : جوامع الشعر / ١٧٤ ، وانظر عبد الرحمن بدوي : أرسطو طاليس فن الشعر / ١٥٥

خاصة . ولذلك أخذت مسألة الأنواع البلاغية للصورة هذه الأهمية الواضحة عند الفارابي - ففي رسالته في قوانين صناعة الشعراء - قرن الفارابي المحاكاة بالتشبيه والتمثيل ورأى أن براعة الشاعر في محاكاته ترتد إلى قدرته على استخدام التشبيه والتمثيل ، وقال «إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهتة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأت جيد على التشبيه والتمثيل ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي . . . وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعر حق المعرفة ويجردون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما ، يحفظون عنها أفاعيلهما ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طابع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة وهؤلاء هم أكثرهم زللاً وخطأ^(١)» .

التخيل في الشعر يعتمد على أسلوب الاستعارة والتشبيه وغيرها من وسائل التصوير البلاغي الأخرى . أولنقل بعبارة موجزة التخيل تعبير استعاري . وهذا الوصف أدل على جوهر المشكلة حسبما رأى ابن سينا وأي بحث لمسألة الشعر ومعناه لا يستغني بحال ما عن التعرض لهذه المشكلة .

وفي ظل هذا المبدأ جعل ابن سينا همه بيان قيمة الصياغة أو الكسوة المجازية في الشعر . إذ أن التخيل الشعري «يختلف في المعنى الواحد بعينه بحسب الألفاظ التي تكسوه^(٢)» ، وكأن ابن سينا يعني أن الشاعر يقوم بعمله المؤثر من خلال ارتباطه بالتشبيه والاستعارة أو المجاز بوجه عام ، وأنه يخرج المعنى «الموجود» إخراجاً خاصاً ويضيف إليه تفصيلات لم تكن معلومة . ومن ثم تحسم الأوقاويل المخيلة - الأمثال والخرافات الشعرية - إلى أقسام ثلاثة ، لأن كل مثل أو خرافة «إما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر ، وإما على سبيل أخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه بل على سبيل التبديل وهو الاستعارة أو المجاز ، وإما على سبيل التركيب منهما . فإن المحاكاة كشيء طبيعي للإنسان ، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو^(٣)» . هذا الموقف في فهم التخيل الشعري يعبر عنه مرة أخرى عندما يقول : «وأما المحاكيات فثلاثة : تشبيه ، واستعارة ، وتركيب^(٤)» .

ابن سينا مولع بمعان أو قوالب تصويرية ، ومولع أيضاً بمعرفة الفروق بين هذه القوالب أو (الكسوة) التي تقدم المعنى الشعري تقدماً مجازياً . وعلى هذا الأساس يقول :

(١) عبد الرحمن بدوي : أرسطوطاليس فن الشعر / ١٥٥ - ١٥٦

(٢) ابن سينا : الخطابة / ١٩٩

(٣) أرسطوطاليس فن الشعر / ١٦٧

(٤) أرسطوطاليس فن الشعر / ١٦٨

«والمحاكاة على ثلاثة أقسام : محاكاة تشبيه ، ومحاكاة استعارة ، والمحاكاة التي نسميها من باب (الذوائع) . ومحاكاة التشبيه نوعان : نوع يحاكي به شيء بشيء ، ويدل على المحاكاة أنها محاكاة ، وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه ، كـ «مثل» وكـ «ك» و«كأنما» و«ما هو إلا» . ونوع لا يدل به على المحاكاة ، بل يوضع محاكي الشيء فكان الشيء . وأما الاستعارة ؛ فهي قريبة من التشبيه ، والفرقان بينهما بشيء ، وهو أن الاستعارة لا تكون إلا في حال أو ذات مضافة ، ولا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة ، وهي كقول القائل :

لسان الحال أفصح من لساني وعين الطبع طامحة إليك

وأما المحاكيات التي نسميها من باب الذوائع : فهي التي تقوم لكثرة الاستعمال مقام ذات المحاكاة . ويكاد لا يوقف في أرباب الصناعة على أنه محاكاة ، كقولهم : غزال للحبيب ، وبحر للمدوح ، وغصن للقد ، وما جرى مجراه . ومهما بسطت الذوائع ، وعمدت بأدنى شرح ، خرجت إلى التشبيه أو الاستعارة ، وذلك إذا قيل ؛ غصن على نقاعليه رمان ، وما جرى مجراه^(١) . كان المتقدمون أقل ملاحظة لهذا الفرق من ابن سينا . لكن ابن سينا ظل يسلم بذلك المبدأ الذي عاش عليه المتقدمون جميعاً . أعني أن التشبيه أو الاستعارة أو المجاز بوجه عام لا يخلق المعنى . المجاز يحسن المعنى ونشاطه محصور في معرفة ما كان يسميه ابن سينا (الكسوة) الحسنة . ومن أجل ذلك كان يقول ان الشعر ، من حيث هو نشاط تخيلي ، تحسين للنثر أو أن «استعمال الاستعارات والمجازات في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة ، ومناسبتها للكلام النثري المرسل أقل من مناسبتها للشعر^(٢)» ، كذلك إن الشعر ، من حيث هو تخيل ، تحسين للخطابة . في الخطابة لدينا معنى أصلي سابق على المجاز ، وتأتي الاستعارة أو الصباغة المحازية فتخرج هذا المعنى القريب بتشكيل جديد متميز . ومن هنا يظل استخدام الاستعارة في الخطابة أمراً ثانوياً «ليعلم أن الشعر ، من حيث هو تخيل ، يضع المعاني الأصلية في حالة أقرب إلى الكمون والغموض والإيهام . وفي ضوء ذلك نفهم لماذا ذهب ابن سينا إلى القول بأن «الأصل في الخطابة أن تكون الألفاظ التي تتركب منها الخطابة

(١) ابن سينا كتاب المجموع / ١٨ - ٢٠

(٢) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٣

(٣) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٣

ألفاظاً أصلية مناسبة ، ون تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها كالأباريز ، وكذلك اللغات الغريبة ، وكذلك الألفاظ المختلفة على سبيل التركيب ، وهي ألفاظ لم تستعمل في العادة على تركيبها ، وإنما الشعراء ومن يجري مجراهم هم الذين يختلفون في تركيبها فإن هذه مما ينفر عنها في الخطابة لأنها أحرى أن تستعمل في التخييل منها في التصديق^(١) .

وموقف ابن رشد من صلة التخييل الشعري أو (المحاكاة) بالأنواع البلاغية للصورة مطابق تماماً لموقف ابن سينا - خلا الاستشهادات الكثيرة التي يطبقها على الشعر العربي لإيضاح فكرته - فهو يرى أن الأنواع البلاغية للصورة قسم من أقسام المحاكاة ، وأن الاهتمام بهذه الأنواع يكفل توضيح القيم الكامنة في الشعر من حيث هو نشاط تخيلي ، وينتهي بذلك إلى افتراض مؤداه أن معنى الصياغة أو التركيب في الأقاويل الشعرية المخيلة لا يختلف في جوهره عن المعنى في الأقاويل الحقيقية ذات المعنى الحر في المباشر . المعنى الحر في باقي ، ولكنه يبدو بفضل الأنواع البلاغية - الموازنة ، الإبدال ، التشبيه ، أو المجاز بوجه عام - التي تقوم عليها صناعة الشعر ، أزهى قليلاً أو كثيراً في الشعر . يقول : « إذا غُيِّرَ القول الحقيقي سمي شعراً ، أو قولاً شعرياً ووجد له فعل الشعر ، مثال

ذلك قول القائل :

ولما قضينا من منى كل حاجة
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
ومسح بالآركان من هو ماسح
وسالت بأعناق المطي الأباطح

إنما صار شعراً من قبل أنه استعمل قوله : «أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ، وسالت بأعناق المطي الأباطح» بدل قوله «تحدثنا ومشينا» ، وكذلك قوله : بعيدة مهوى القرط

إنما صار شعراً لأنه استعمل هذا القول بدل قوله «طويلة العنق» وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال . وما عري من هذه التغيرات فليس من معنى الشعرية إلا الوزن فقط . والتغيرات تكون بالموازنة والإبدال ، والتشبيه ، وبالجملة إخراج القول غير مخرج العادة . . . وبالجملة جميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً .

(١) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٤

(٢) أرسطو طاليس فن الشعر / ٢٤٢ - ٢٤٣

يصح الآن أن نتكلم عن النشاط الخيالي الشعري وأثره في جماليات اللغة والمعنى .
وأول ما نبدأ به قولنا في «التخيل» طبيعته . فليس موضوعه أو غايته إقناع المتلقي أو التأثير فيه عن طريق الإيهام والغلو والمخادعة والتحسين والتزيين . إذ التخيل في المجال الأدبي ليس يوحى إلى ضرب من (الصدق والكذب «أو» القياس الخادع) . ومرد ذلك أن التخيل «لا يدرك طبائع الأشياء الغائبة عن الحس في ذاتها ولا يعمل على اعتبار الصورة المتخيلة شكلاً من أشكال الانفعال بالعالم الخارجي ولا على ادراك انطباعات تذكر بعمل المصور أو الرسام . وإنما يعمل - كما قلنا في بداية هذا الفصل - على تحقيق (توافق) بين الوحدة والتنوع في نسيج العمل الشعري وإعادة تشكيل المدركات الحسية وادراك الارتباطات فيما بينها ، وإضافة تجارب جديدة ، أو إعطاء هذه المدركات فرصة الدخول في مساقات بعيدة وقرية وبعبارة أخرى إن قيمة الشاعر الخاصة لا تنفصل عن قدرته الخيالية التي تمكنه من التوفيق بين العناصر والتي تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة .
وكان قيمة الشاعر وأصالته ليست إلا هذه الخاصية ^(١)

وفي ضوء هذا الفهم يتجلى أثر ريتشاردز حين فرق بين الوهم والخيال . وذهابه الى ان اجزاء المعنى - في الخيال - يكيف بعضها بعضاً أما في حال الوهم فالعناصر تدرك على غير حقيقتها متمايزة لا تلاقي فيما بينها ولا تفاعل ^(٢) ومن القريب الذي لا يجادل في قربه أن الناقد القديم عالِم «التخيل» على دعامة خاطئة فاعتبر التشبيه والتمثيل والاستعارة أدوات تصويرية لا تخلق المعنى ، واختزل فاعليتها في كيفية واحدة أو دلالة فردة أو منحى جزئي قريب . ولهذا يقال في أمن : ان المعنى في التعبير العادي والتعبير في النشاط التخيلي أو التصويري - في موروثنا النقدي - واحد خلا بعض الإضافات أو التحسينات التي توثق الإشارة إلى هذا المعنى أو تمنحه قوة وتأثيراً . لسنا إذن بعيدين تماماً عما رده الجاحظ . كان الجاحظ يقول المعاني مطروحة في الطريق . الإيجاز والإيضاح والتحسين ، وغير ذلك من المعاني التي ترتبط بفاعلية الصورة ، معانٍ مطروحة في الطريق . كذلك التعبيرات التي

(١) ابن سينا : عيون الحكمة : تحقيق عبد الرحمن بدوي . منشورات العهد العلمي الفرنسي القاهرة ١٩٥٤ ص ١٤ / وراجع التفاصيل عند شكري عياد : كتاب ارسطوطاليس في الشعر ٢١٠ .

2) Cleanth Broutis: Modern Poetry and the tradition, P. 212

3) I. A. Richards: Caleridge on Imagination P. 77-87

يدل التشبيه أو التمثيل أو الاستعارة فيها على المبالغة أو قوة الشبه أو تزيد المعنى المكشوف بهاء ورونقاً مطروحة في الطريق . كذلك مادية التعبير ومعاني النحو الشائعة كالتعريف والتذكير والتقديم والتأخير والفصل والوصل . والشعر صياغة وجنس من التصوير يؤثر في المتلقي أو يشغف به الشاعر حين يعنى بمعاني التشبيه والتمثيل والاستعارة المطروحة في الطريق . أو يهتم بالدلالة المعجمية للبناء الحسي . أو يلتقط معاني النحو القرية أو المهودة وما إلى ذلك .

في ضوء هذا التصور العام لفاعلية النشاط التصويري تحددت طبيعة (التخيل) في التراث النقدي على أنه «قياس خادع» لا يخلق المعنى . وانطلاقاً من هذا الفهم حاول الناقد القديم النفاذ في نسيج العمل الشعري باعتباره قياساً شعرياً خادعاً لا يعتمد في جوهره أو نشاطه الخيالي على جماليات الصورة أو تفاعل الدلالات أو فاعلية السياق . أو خلق معرفة من نوع خاص . بل يعتمد في ذلك على فكرة «صدق المعاني العقلية» ، والغلو فيها أو ينظر الى هذا النشاط على انه قرين (المحاكاة) ومرادفاً لها . ومن هذه الزاوية يظهر جانب الجفاف أو القصور الذي يصاحب فكرة «التخيل الشعري» وكأن فاعلية التخيل - لو استعرنا فهم النقاد العرب المتقدمين - تنحصر في مجرد الاحتيال على خداع المعنى أو تضليله ، أو تقديم المعنى بطريقة حسية تؤثر على المتلقي . وكأن النشاط الخيالي الشعري لا يمتد إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك أو أنه ليس إلا هذه الخاصية القرية .

(١٣)

فكرة ربط التشبيه والاستعارة بالتخيل الشعري خطيرة جداً . ذلك لأنها توضح الطبيعة التخيلية للشعر وتكشف عن عناصر النشاط التصويري التي تميزه عن غيره من مظاهر النشاط اللغوي أو التصويري الأخرى . وإذا كان الناقد العربي القديم قد نبه إلى هذه الفكرة فإنه - في الواقع - لم يستطع أن يدرك فاعلية التخيل الشعري ، أو يتلمس قدرة صوره على خلق المعنى أو إضافة عناصر جديدة . ولا أن يقيم العلاقة بينه وبين الصور البلاغية على أساس نظري واحد يرتبط بجوهر الشعر وحقيقتة الذاتية . هناك معنى حقيقي ، أو موقف جزئي ، يتحدث عنه الشاعر . هذا المعنى أو الموقف يرتبط بإشارات موجهة من الممكن معرفتها أو تحديد دلالاتها ، ولها قوة غير مشروعة في تحديد فاعلية التخيل الشعري ونشاطه التصويري . وإذا قلنا ان المعنى الحقيقي أو الموقف الجزئي لا وجود له كان هذا أقرب إلى الصواب . ومهما يرتبط التخيل الشعري بموقف جزئي فإن الإبداع الحقيقي للنشاط الشعري هو في إلغاء هذا الموقف ، وخلق إمكانات مستمرة (الاستعارة) بقرأ في ظل التخيل الشعري بوصفه زينة أو تلويحاً من الممكن

انتزاعه أو فصله عن جوهر الشعر ونشاطه الخيالي . هذا الانفصال بين فاعلية الصورة البلاغية وفاعلية التخيل الشعري ترك منذ البدء أثراً في تكييف النشاط الخيالي الشعري واضطر الناقد القديم إلى مواقف جزئية أو إشارات موجهة دون أن يتجه بالقصد الأول إلى فاعلية الصور أو نشاط السياق . وهو الذي أعطى ما سماه عبد القاهر «حسن التعليل» إضافة أو ما سماه حازم «حسن الاقتران» أهمية خيالية وجعلها يلحان على ارتباطات - كالحاق الزائد بالناقص ، والادعاء في الصفة الثابتة للشيء أنها علة لشيء آخر ، والتأول في الصفة ، والتعمق في ادعاء العلة والتعليل أو من محاكاة الشيء بما هو من جنسه الأقرب أو جنسه الأبعد ، وظهور الصفة الجامعة في كل من المشبه والمشبّه به ، وبعد المحاكاة التشبيهية من أصلها برتبة أو رتب كثيرة ، وعن «اقتران التائيل» واقتران المعنى بمفصله^(١) واقتران المخالفة^(٢) - لا علاقة لها واضحة بالمعنى الأدبي أو فاعلية التخيل الشعري .^(٣)

والواقع أنه إذا نظرنا إلى علاقة النشاط التصوري بالتخيل الشعري - في الموروث النقدي - وجدنا ملاحظات من أهمها ربط التشبيه والاستعارة والمجاز بالتخيل الشعري عند ابن سينا . أو الإشارة إلى أن هذه الصور البلاغية عناصر هامة تتبع أساساً من طبيعة الشعر وحقيقته الذاتية . يقول ابن سينا أن (استعمال الاستعارات والمجازات في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنشورة ومناسبتها للكلام النثر المرسل أقل من مناسبتها للشعر) .^(٤) التخيل الشعري هنا عملية تعتمد على فاعلية الصور . والفصلة بين الشعر والنشاط التصوري البلاغي صلة وثيقة . وفاعليته تتحدد في دلالة استعارية أو مجازية خاصة . وإذا كان كذلك فمن الطبيعي أن تتم عملية التخيل الشعري على مستوى اللاوعي وأن يكون نشاطه الأدبي قائماً على مبدأ الانفعالية . وإثارة نفس المتلقي (من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري) .^(٥) وأرسطو كان يقول صراحة : «ينبغي أن نقلل من استخدام التشبيه والاستعارة في النثر لأنها أخص بالشعر أو أن التشبيهات والكلمات المركبة المرتبطة بمواقف انفعالية متوترة أليق بالشعر منها بالخطابة لأن ثمة شيئاً ملهماً في الشعر»^(٦) ولعلّ هذا هو ما عناه الناقد مري (Murry) عندما قال : إن الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشارعه إزاء الأشياء يضطر إلى أن يكون استعارياً^(٧) وكل هذه ارتباطات هامة في استطع الناقد العربي القديم أن يحققها أو يتعمق

(١) راجع تفاصيل ذلك عند عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٢٥٤ - ٢٥٦ ٢٧٣ - ٢٧٧ .

ومناهج البلغاء / ٩٤ - ٩٥ ، ١٢٨ ، ١٥ ، ٤٤ ، ٤٥ - ١٤٣ ، ١٤٤

(٢) ابن سينا : الخطابة / ٢٠٣ .

(٤) Aristotle : the Art of Rhetoric P. 367-381

(٥) مري : The Problem of Style , P 78

(٦) ابن سينا : فن الشعر / ١٦١ .

بفاعليتها . ومن أجل ذلك ظل النشاط الخيالي الشعري - وفقاً له - بعيداً عن فكرة الخلق ، وظلت الاستعارة والتشبيه في هذا النشاط من قبيل التمييق والتحسين . والواقع أن اهتمام الناقد القديم بعلاقة التشبيه والاستعارة بعملية التخييل الشعري كشف العناية الفائقة بالعناصر الثابتة أو المعاني الحقيقية في الشعر ، وخيل إليه أن المعاني الحقيقية تنافس جوهر الشعر ومعانيه التخيلية من بعض الوجوه . فالمعاني الحقيقية هي أصل المعنى . . والاستعارة والتشبيه وغير ذلك من عناصر النشاط التصويري مهما يقل فيها فإنها تردنا الى العناصر الثابتة أو لنقل إلى أصل المعنى .

الاهتمام بعلاقة النشاط التصويري بالشعر له دوافع بعيدة لا نستطيع أن نتجاهلها أو أن نقلل من أهميتها . أهم هذه الدوافع هو - كما قلنا - أن العناصر الثابتة لها أهمية كبيرة وإن خلت من آثار التخييل والنشاط التصويري . هذه العناصر الثابتة أو المعاني الحقيقية تبلغ أقصى قيمتها حين يربطها الناقد القديم بمفهوم «الطبع» أو «الفطرة» ^(١) أو حين يرجع براعة التخييل والتصوير الشعري الى ما يسمى «بالصنعة» والمبالغة والإغراق . ^(٢) أو الغرابة والبعد ^(٣) . وكأن كل ابداع شعري أو نشاط خيالي ينبغي أن ينظر إليه من وجهة «المعتاد» أو «المألوف» أو «أصل المعنى» ومن ثم يستحيل التخييل الشعري إلى نوع من التمييق وتستحيل فاعلية التركيب أو السياق إلى نوع من لفت الانتباه ، من الغرابة أو البعد . انظر في كثير من مواقف النقد العربي القديم من فاعلية التخييل الشعري تر مصداق هذه النظرة . فإذا قال المجنون - مثلاً - (من الطويل) : وإنسي لأستغشي وما بي نعسة لعل خيالا منك يلقي خيالها حينئذ لا يتساءل الناقد القديم عن المعنى كنشاط . ولا يبحث عن فاعلية الشعر أو التركيب والسياق ولكن يبحث في مدى غرابة المعنى أو بعده من المعتاد أو المألوف . واذ ذاك يقول إن الإفراط في التعمق أو ادعاء العلة - هنا - لا يخل كثيراً بالمعنى . (وذلك أنه قد يتصور أن يريد المغرم المتيم إذا بعد عهده بحبيبه أن يراه في المنام وإذا أراد ذلك جاز أن يريد النوم له محاصة) ^(٤) وهكذا نجد ان فاعلية التخييل والتركيب مهمة . ونجد المعنى ضائعاً تماماً .

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٢٧٨ ، وانظر : دلائل الاعجاز / ٣٢٤ . والمنهاج / ٢١٥ - ٢١٦ /

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٢٥٠ .

(٣) المصدر السابق / ٢٧٤ - ٢٧٧ . وانظر : منهاج البلاغ / ٧١ ، ٩٠ ، ٩٦ .

(٤) أسرار البلاغة / ٢٧٦ .

(١٤)

لقد قال الناقد القديم ان فاعلية التخيل مبنية على المبالغة «الإغراق» والمغالطة فالنشاط التصويري - اذن - مستقل عن جوهر الشعر . وكل نشاط خيالي في الشعر يكشف على أنه اسلوب في «المبالغة» أو المغالطة وتصبح المبالغة هي بنية اللغة والنحو إلى جانب كونها بنية الشعر . وتصبح كل تعقيدات المعنى وتقاطعاته المستمرة وكل فاعلية التركيب والسياق في خدمة «المبالغة» ومن المفيد أن نضرب هنا بعض الأمثلة . يقول ابن بابك (من الطويل) :

ألا يا رياض الحزن من أبرق الحمى نسيمك مسروق ووصفك متحل
حكيت أبا سعد فنشرك نشره ولكن له صدق الهوى ولك الملل

إذا غضضنا النظر عما يسميه الناقد القديم بالتناهي في المبالغة والإغراق والإغراب^(١) . أمكن لنا أن نسأل هل تنحصر أهمية التخيل في الإشارة إلى وجود تشابه حرفي سابق بين الروض والمدوح . وهل هنالك انفصال تام مستمر أو حدود مطلقة بين نسيم الروض وجماله ونسيم المدوح وجماله ؟ أليس من الأصح أن نقول إن التخيل يخلق هذا التشابه خلقاً وأن العلاقة بين الروض والمدوح من الممكن أن تقرأ من خلال النشاط الخيالي ، ومن خلال الدلالات الأخرى المرتبطة بالتركيب الصوتي والنحوي . ولنوضح الموقف بمثل آخر . هب أننا نقرأ قول المتنبي (من الكامل) :

لم تحك نائلك السحاب وإنما همت به فصيها الرخصاء

حينئذ لا نستطيع أن نختزل فاعلية التخيل بكيفية معينة - كما فعل الناقد القديم عبد القاهر - ولا أن نقول أن المعنى هو أن أصل التخيل (التشبيه من حيث يشبه الجواد بالغيث) وأن المتنبي (وضع المعنى وضعاً وصوره في صورة خرج معها إلى ما لأصل له في التشبيه) وأن ذلك ليس إلا (للتناهي في المبالغة والأغراق في وصف المدوح)^(٢) . والعبرة هنا أن نراجع هذا المعنى وأن نقول إنه مبنى على خطأ في تصوير النشاط التخيلي الشعري . نحن الآن أميل إلى أن نلاحظ ما في النشاط الشعري من مواقف متفاعلة ودلالات يتسرب بعضها في بعض ، وأقرب إلى القول بأن النشاط الاستعاري يخلق نظاماً من الدلالات التي توجه تصورنا للمدوح ، أو يعيد تشكيل المعنى من جديد . وحينما نراجع معنى (لم تحك نائلك السحاب) نجد الاستعارة قد عدلت من أفكارنا عن المدوح

(١) أسرار البلاغة / ٢٥٥ . ومنهاج البلاغة / ٧١ / ٩٠ / ٩٦

(٢) أسرار البلاغة / ٢٥٦ .

والغيث وقدمت إلينا اتجاهات جديدة من المعنى لا يمكن رؤيتها من خلال أسلوب لغوي آخر . وذلك أن عنصر الغيث استوعب - ضمناً - الممدوح وكان من قبل مقصوراً على السحاب . وهذا يعني أن الدلالات المرتبطة بكلمة الممدوح في السياق تأخذ معنى جديداً ليس هو بالضبط معناها في الاستعمالات الحرفية أو المعجمية . وأن مجال الاستعارة أو إظهارها يوسع دلالة الكلمة الأولى أو معناها الأصلي . وهذا ما عنيناه حين قلنا أن المعنى في الشعر معقد وأنه يخضع باستمرار لتقاطعات مستمرة وإعادة تنظيم وتركيب من جديد . وإن استبصار الحقيقة بواسطة الاستعارة يعد أكبر علامات الطريقة الاستطيقية ، لذلك نجد النقاد يكتشفون الاستعارات الأساسية التي يقوم عليها العمل الأدبي ^(١) ومنهاج البلغاء ٩٦/٩٠٧١ (١٥)

المعنى في الشعر يجب أن ينال بواسطة الإدراك العقلي المحض . بل، إن الطابع العقلي هو الذي اتضح في دراسة الناقد القديم عبد القاهر لمشكلة المعنى . ولذلك لا يستطيع «التخيل الشعري» أن يخلق معنى أو أن يحمل قيمة أبعد من أن يلون الأشياء أو يجعل تأثيراً بها أقوى . قد يكون المعنى في الشعر يجب أن ينال بواسطة الإدراك العقلي المحض . بل إن الطابع العقلي هو الذي اتضح في دراسة الناقد القديم لمشكلة المعنى . ولذلك لا يستطيع «التخيل الشعري» أن يخلق معنى أو أن يحمل قيمة أبعد من أن يلون الأشياء أو يجعل تأثيراً بها أقوى . قد يكون المعنى في الشعر عبارة عن أفكار ذات طابع حسي ^(٢) ، وقد يصاغ الكلام صياغات تقتضي بأن لا تشبیه هناك ولا استعارة - بمعنى أن فاعلية «التخيل الشعري» قد تقوم على تجسيد المعنى في صورة شكل أو هيئة حسية ، وأن الشاعر قد يقدم المعنى تقدماً حسياً من خلال إخفاء النشاط التصويري الذي يدخل في تشكيل الشعر وتكوينه - ولكن الناقد القديم لم يستطع أن يصعد الحسي ، أو أن يدرك موقعه على الوجدان ، وجل النشاط الأدبي في تصوير المعنى أو تقديمه بطريقة حسية يقوم على إدراك طبائع الأشياء في ذاتها . وكأننا لا ينبغي من وراء التخيل الشعري شيئاً أبعد من الصفات الموضوعية التي يقرها العقل . وكأن المعنى الوجداني ، أو الموقع ، لا يتميز تماماً من الشيء المحسوس في ذاته . لقد حدث الناقد القديم عن استعارة الصفة المحسوسة وقال إنهم ، في التخيل ، قد يسعرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة ثم ينسون أنفسهم حديث الاستعارة حتى كأنها لم تجر منهم على بال . ومن أجل ذلك يتوقف عند قول أبي تمام (من المتقارب) :

(١) Kenneth Burke : Permanence and Change P. 118 — 127

(٢) أسرار البلاغة / ٢٧٨ وما بعدها . ومنهاج البلغاء / ٦٨ ، ٧٧ - ٧٨ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ٦٧ ، ٢٩ ،

ويصعدُ حتى يظنَّ الجهولُ بأنَّ له حاجةً في السماء فتقديم المعنى بطريقة حسية عنصر هام في جماليات التخيل الشعري ، ونسيان المتلقى للاستعارة ، مدة ، يكسبه غنى و ثراء (فلولا قصده أن ينسى التشبيه ويرفعه بجهده ، يصمم على إنكاره وجحدته فيجعل صاعداً في السماء من حيث المسافة المكانية لما كان لهذا الكلام وجه^(١)) . وكذلك قول الشاعر (من المنسرح) :

لا تعجبوا من بل غلالته قد زر أزواره على القمر
إخفاء التشبيه ، في مثل هذا البيت ، أو ربط الصور الحسية بأخرى أشد منها تمكناً في الصفات الحسية جزء أساسي من قوة التخيل الشعري ونشاطه الجمالي : وذلك أن من الممكن ، كما يقول الناقد القديم أن يعاد التعبير عن هذا النشاط التصويري في تشكيل أو تركيب آخر أقل حسناً وجمالاً من هذا التركيب . وأن يقدم المعنى إلى المتلقى بطريقة أخرى أقل تأثيراً من هذه الطريقة . ولذلك يقول الناقد العربي القديم ان تقديم المعنى للمتلقى في صورة حسية أو نقله نقلاً خاصاً يقوم على تناسي التشبيه أو المجاز من حركة الشعر التي هي كالهمس وكمرسى النفس في النفس^(٢) . الناقد القديم يرى أن الدلالة الأدبية للحسن متحققة في الأشياء . فالإنسان أو البدر الذي نراه له أهمية كبيرة لأنه جوهر ثابت لإحساس جمالي لا ينفصل عنه . وبعبارة أخرى : ان فاعلية التخيل الشعري لا تنفصل عن تحققه أو تشكيله المادي . ولذلك نجد أن هناك صلة وثيقة بين البدر وجماله في المثال السابق . بين المدركات الحسية وفاعليتها الأدبية . هذه الفاعلية معزولة عن المواقف الرمزية التي يخلقها النشاط التصويري ، أو الانطباعات الوجدانية القائمة حول هذا المدرك الحسي أو البدر . فاذا صح أن ناقدنا القديم رأى أن تقديم المعنى بطريقة حسية تقوم على تناسي التشبيه أو المجاز من حركة الشعر ، فليس معنى ذلك أن حسن البدر جزء من فاعليته الأدبية . فاعلية البدر أو دلالاته الجمالية مستقلة عن الحسن الذي يلح عليه الشعراء أو هي أبعد من ذلك . ولهذا يقال في أمن : ان التخيل الشعري لا يحفل بالدلالات القرية أو الصفات الموضوعية . فالحسن في وجه الإنسان والبدر معاً ، ولكن التخيل يتجه إلى فاعلية الحسن أو دلالاتها المشتركة . فجمال البدر ، مثلاً ، يثير في نفس المتلقى الإحساس العميق بالمطامح البعيدة أو العزيزة التي لا يكاد الشاعر يحققها . أو أن هذه الدلالة أقرب إلى متاعب الطموح . وليست الأشياء الجميلة جميعاً متفقة في خلق هذه المعاني وغيرها . الطموح ليس صفة موضوعية تتحقق في البدر تحقق الحسن المرتبط بالاستدارة والاستنارة . هذه حقيقة لا يختلف على أمر تحققها ، وتلك صفة لا تدرك إلا من عن طريق التخيل أو مانسميه الإحساس الجمالي .

(١) المصدر السابق / ٢٨٢ - ٢٨٣ . (٢) المصدر السابق / ٢٧٨ - ٢٧٩ .

(١٦)

علاقة التخيل بالتقديم الحسي للمعنى في الشعر هامة . لأنها توضح فاعلية الشعر وتكشف عن العلاقة بينه وبين الرسم والنحت والتصوير على الإجمال . ولكن كيف شرح نقدنا القديم هذه العلاقة ؟ ولماذا نصر على التشكيك في الجانب الاستطائقي من هذا الشرح ؟ لقد كان الناقد القديم متأثراً بمفهوم « المحاكاة » إلى حد كبير . والمحاكاة لا تعنى بنشاط المعنى عناية كافية . وتحاول باستمرار أن (تنقل) الواقع في أشكال فنية ، وأن تقدمه بطريقة حسية تعتمد في قوتها وإثارتها على مخاطبة الإحساسات والمخيلة . والمهم عندها هو تصوير الأفكار والمشاعر الوجدانية أو تجسيمها في أشكال محسوسة يمكن رؤيتها ومن هنا كان (هيوم) يرى أن الشعر ليس لغة تجريد ، وإنما هولة بصرية محسوسة تجسد دائماً المحسوسات وأن فاعليته ترتبط بقدرته على أنه ينقل المعنى للمتلقى أو يقدمه له تقديماً فيزيقياً بنأى به عن لغة النثر ، ولكي يحقق الشعر هذه الغاية فإنه يختار الاستعارات والتشبيهات الجديدة لاستحضار صور فيزيقية^(١) . وهذا المنحى الحسي موجود بوضوح عند حازم الذي يذهب إلى أن الشعر إنما هو تشكيل للمدركات في صور ترتسم [في الخيال الذهني على حد ما هي عليه خارج الذهن ، أو أكمل منه إن كانت محتاجة إلى التكميل] ، وإذن فإن لغة الشعر يجب أن تظل بعيدة عن التجريد ذلك أن « المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر ، وتكون مذكورة فيه لأنفسها ، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار^(٢) » .

وليس من شك أن الإلحاح على فكرة التقديم الحسي أو الفيزيقية للأشياء يحول الشعر إلى مجرد محاكاة سلبية رديئة ، وإن الاعتماد على « البصرية » وحدها يحتزل فاعلية الشعر في كيفية واحدة ، ويجعل الصورة الشعرية طرازاً رديئاً من طرز المحاكاة^(٣) ولعل هذا هو ما جعل باحثة مثل «داوين» J. Downey ، ترى ضرورة إعادة فهم الصورة من جديد . والنظر إليها على أنها محتوى لفكر يتركز فيه الانتباه على خاصية حسية ما ، بدلاً من فهمها على أنها نسخة مادية ، أو انعكاس حرفي بشيء من الأشياء^(٤) .

(١) T. E. Hutme : Speculations , PP. 134 — 135

(٢) حازم القرطاجي : منهاج البلغاء ٢٩ ، ٢٥٧

(٣) R. H. Fogle , the Imagerh of Keats and Shelly , Acouparative study , P P. 5 - 7

وانظر أيضاً

T. A Richards The Philosophy of rhetoric , P. 128

J. E. Downey Getive Imagination , P. 21

ولم يكن يدور بخلد الناقد القديم أن المحاكاة يمكن أن تكون وفيرة الدلالة أو غنية من جهة أخرى . النشاط الوحيد المعترف به هو التقديم الحسي الذي يؤلف كثيراً من نظرية المعنى في الشعر إلى جانب كونه يؤلف بنية الرسم وبنية النحت وبنية النشاط التصويري كله . وكل تخيل في الشعر يبحث عن هذا الطريق . قد يتمايز الشاعر والرسم في المادة التي يحاكيان بها ، فيعتمد الشاعر على اللغة والتركيب والنشاط البلاغي . والرسم على المشاهد والظلال والأصباغ والألوان ، ولكنهما يتفقان في تقديم المعنى بطريقة حسية . أما نشاط اللغة والتركيب ، وفاعلية الظلال والألوان فإنها من العناصر الطارئة أو المواقف المتغيرة فلا يؤيدها .

شعار الشاعر والرسم نحن لانا به إلا بالمحسوس . إذا كانت الأشياء معنوية أو عقلية أو ذات طابع وجداني فإن ذلك لا يخدمنا ، ولكل معنوي أو وجداني مدرك حسي سابق . الشاعر يبحث عنه عن طريق لغته التي تثير لدى المتلقي صوراً يراها عن طريق العقل أو الخيلة . والرسم هو الآخر يستوضحه أو يبحث عنه عن طريق لوحاته ومشاهد التي يراها المتلقي بعينه الباصرة مباشرة . هذه هي خلاصة موقف النقد القديم من علاقة الشعر بالرسم من حيث طريقة نقل العالم وتقديمه للمتلقي . لا يشك أحد في أهمية العناصر الحسية للشعر والرسم ، وكل شيء فيهما مستقل و متميز . الأصباغ والألوان والظلال في الرسم متميزة عن الانفعالات الوجدانية أو الأفكار المعنوية التي تثيرها اللوحة ، وإن كانت تشير إليها . والشاعر لا يستطيع أن يعدل من الصور الحسية أو المعاني العقلية التي يستخدمها ولا أن يحول إحداها إلى أخرى . بل تظل الصور الحسية متميزة من المعاني العقلية وإن كانت تدل عليها . وكأن الشاعر والرسم يطمحان ، دائماً ، إلى إقامة نظام معين لا يصح أن يتخطاه أحد . وكأننا إذا تصورنا تداخلاً أو تفاعلاً بين عالم المحسوس والمعقول فإن ذلك يعني أن هناك عبثاً في نظام الأشياء ، وتغيراً مستمراً في مهاي الكائنات . وهذا غير صحيح .

هناك إذن «محاكاة» تتناول المعاني المحسوسة والمعقولة . الشاعر يقدم هذه المعاني تقديمًا محسوساً عن طريق التخيل . والرسم ينقل هذه المعاني أيضاً ، ويعتمد في ذلك على مادة ذات صلة بالحواس . المحاكاة - إذن - جوهر أصيل في الشعر والرسم معاً . وفلاسفة العرب أنفسهم قالوا بهذه الفكرة . يقول الفارابي إن المحاكاة الشعرية طريقة خاصة في مخاطبة الخيلة ، لاتصنع من المادي أو المحسوس فحسب ، وإنما تصنع من المواقف الوجدانية والمشاعر والانفعالات . ولكن المواقف الوجدانية - طبعاً - ذات مدرك حسي (ان موضوعات الأقاويل الشعرية هي - بوجه ما - جميع الموجودات الممكن أن يقع

بها علم انسان) هذه الموجودات الممكنة (منها ما ينسب الى النفس ومنها ما ينسب الى البدن ، ومنها ماهي خارجة عن هذين^(١) . وحينئذ نرى أن موقف الشاعر والرسام من العالم - وان تمايزت مادتهما - واحد . فكلاهما ينقل العالم ويقدمه للمتلقى بطريقة حسية . وكلاهما يطمح (إلى ايقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم^(٢)) . نحن نقرأ الشعر ونتأمل المشاهد واللوحات لمعرفة مدى قربها وبعدها عن الواقع أو عناصر سابقة في أذهاننا ونحن - أيضاً - نهتم بهذه الصور والأصباغ والظلال اهتماماً بالغاً لأنها تنقل إلينا هذا الواقع وتقدمه بطريقة حسية . الشعر والرسم يعاملان معاملة واحدة . كلاهما ضرب من «المحاكاة» ومالم يدرك المتلقى هذا المعنى فسوف يكون من الصعب عليه أن يفهم العلاقة بين الشعر والرسم . هذا هو موقف شراح أرسطو من النشاط التصويري ولذلك كان ابن سينا يقول ان الشاعر (يجرى مجرى المصور فكل واحد منهما محاك^(٣)) وكان أرسطو يقول ان الشاعر ينبغي أن يكون محاكياً (قبل أن يكون صانع أوزان لأنه يكون شاعراً بسبب ما يحدثه من المحاكاة^(٤)) ولعل هذا هو ما جعل أرسطو - فيما يقول بوتشر - يحس بالحاجة الملحة إلى توسيع كلمة «الشاعر» بحيث تشمل دلالتها كل محاك بالكلمة حتى لو كان ما يكتبه نثراً لأنظماً ، بل إنه كاد يقترب من حافة النظرية التي تلغي دور الوزن في الشعر وتركز على الخصائص التخيلية وحدها وهو أمر لم ينقذه منه - فيما يرى بوتشر أيضاً - إلا احترامه للتقاليد اليونانية التي كانت توحد بين الشعر والموسيقى ، ولا تفصل بين الشاعر والموسيقار^(٥) ، ولعل هذا أيضاً جعل شراح أرسطو الحديثه يقولون إن المحاكاة الأرسطية ليست تكراراً ساذجاً للحقائق وإنما هي إعادة تشكيل تخيلي للعالم^(٦) أو هي كما فهم بوتشر (Butcher) تعبير عن وقع العالم على مخيلة الفنان^(٧) فالمحاكاة مفهوم يحقق وحدة الشعر والرسم تحقيقاً بارعاً . ولانستطيع أن ندافع عن هذه الوحدة دون أن نتعمق مفهوم المحاكاة . الرسام ينقل المادي أو المحسوس ويحاكي الانفعالي والوجداني والوهمي .

(١) الفارابي : كتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه ، دار الكاتب العربي ، القاهرة (بدون تاريخ) ص / ١١٨٣ .

(٢) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، أرسطوطاليس : فن الشعر / ١٥٨ .

(٣) ابن سينا : فن الشعر / ١٩٦ .

(٤) شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر / ٦٤ - ٦٦

(٥) S. H. Butcher : Aristotle's Theory of Poetry And Fine Arts . P. 148

وانظر : جابر عصفور : الصورة الفنية ص ١٧٤ وما بعدها

(٦) R. A. Scott - James : The Making of Literature P. 53

(٧) S. H. Butcher : Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts P. 150

وبراعة الشاعر في تصوراته ونشاطه الخيالي ترتد هي الأخرى الى ما يحاكيه من مدركات حسية ومدركات وهمية وخيالية أيضاً . ولكن الوجدانات أو المدركات الوهمية والخيالية التي يحاكيها الشاعر والرسم ليست إلا نوعاً من التأليف بين العناصر الحسية المعلومة . وهكذا نجد أن «المحاكاة» في خدمة موقف واحد . المحاكاة من حيث هي فكرة خاضعة للمحسوس ، وإن كانت تتناول المادي والوهمي . ومن أجل ذلك فإن الشاعر - كما يقول ابن سينا - خليق بأن يكون كالرسم أو (يجب أن يكون كالمصور ، فإنه يصور كل شيء يحسه ، وحتى الكسلان والغضبان كذلك يجب أن تقع المحاكاة للأخلاق كما كان يقول أوميرس في بيان خيرية أخيلوس ، وينبغي أن يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية وللمحسوس المعروف عن حال الشعر^(١) .

(١٧)

تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها وربطها عنصر هام في جماليات التخيل الشعري وفي توضيح ما نسميه علاقة الشعر بالرسم . أما التخيل الشعري فقد لوحظ أن نشاطه الأدبي كان يبحث بحثاً جملأً وأن كثيراً من تفصيلاته الهامة قد أهملت . وأن معناه يرتبط بالغلو والمبالغة والاعراق^(٢) ، ولم يحاول عبد القاهر أن يلغي هذا الموقف أو يهدمه ولكنه حاول أن يصححه وأن يتعمق هذا المفهوم المتوارث لطبيعة التخيل الشعري ونشاطه الأدبي . ومن أجل ذلك راح يقول إن «التخيل» الشعري طريقة في تأليف الكلمات وربطها وتنظيمها . والمتلقي يستطيع أن يغير التركيب الشعري وطريقة تأليفه وإذ ذاك يجد أن الغنى أو الوحدة الجديدة التي كان يواجهها في الشعر قد تغيرت^(٣) وأن النشاط العصبي أو الوجداني الذي يصحب إيقاعه الموسيقي قد فقد . ولذلك يستوقفنا عند قول الشاعر (من الخفيف) :

وهدد البدر بالزيارة ليلاً فإذا ماوفى قضيتُ نذوري
قلتُ ياسيدي ولمْ تؤثر الليلى لعل على بهجة النهار المنير
قال لي لا أحبُّ تغيير رسمي هكذا الرسم في طلوع البدور

فتنظيم الكلمات ذو أثر في إخفاء المجاز . والتخيل تم له حسنه بفضل طريقة الشاعر في

(١) ابن سينا : فن الشعر / ١٨٩ .

(٢) انظر في ذلك مثلاً : قدامة بن بعفر / ١٩ ، ٢٣ ، ٧٩ وابن رشيق : العمدة / ٢ ، ٥٠ ، ٥٩ وابن

سنان الخفاجي : سر الفصاحة / ٢٣٤ - ٢٣٥ .

(٣) راجع عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / ٢٧٨ ، ٣١٤ . والمنهاج / ٢٢٢ - ٢٢٣ ، ٣٧١ -

بناء وحدة خاصة للكلمات . ذلك أن قوله («البدر» بالتعريف مع قوله» لا أحب تغيير
رسمي «وتركه أن يقول» رسم مثلي» يخيل إليك البدر نفسه ، وقوله «في طلوع البدر»
بالجمع دون أن يفرد فيقول «هكذا الرسم في طلوع البدر» يلتفت بك إلى بدر ثان ويعطيك
الاعتراف بالمجاز على وجهه^(١) .

أو عند قول أبي تمام

يا بعد غاية دمع العين إن بعدوا

فلو غير من مواقع العبارات بعضها في بعض ، وأخلّ بالتأليف أو النظم فقال :
«ما أبعد غاية دمع العين إن بعدوا لم يكن له من حسن الموقع ماله في هذه العبارة التي
أورده فيها ، باقتران التعجب بالمعنى في صورة النداء ، حسن نزع في الكلام ولطف
مأخذ فيه^(٢)»

إننا - إذن - قد نصوغ اهتمامنا بالنشاط الخيالي الشعري في أشكال مختلفة كأن نبين
مثلاً أنه طريقة خاصة في مخاطبة المخيلة ، أو أن نبين أن مشكلة التركيب النحوي خطيرة
وأنها تعبر عن جانب عميق في «التخيل» أو أن نقول ان معاني النحو كالاصباغ في
الرسم . كل هذا سائع ولكن هناك نوعاً آخر من الاهتمام لم يأخذ مكاناً ثابتاً بعد . اهتمام
القارئ الذي لا يبحث في القياس الخادع لهذا النشاط الخيالي ولا يحقق دلالاته على الرسم
والنحت والتصوير ، ولا يعنيه منه صلته بالدلالات الموجهة لبنائه اللغوي أو النحوي . قد
نجد في التخيل رمزاً أو جالاً أو ضرباً من التيارات البعيدة الكامنة . ومن الممكن أن نقرأ
تشكيله النحوي وأن نخرج منه بتأملات مضادة . أو نجد أنفسنا أمام حقائق صعبة أو
رموز غامضة يستحيل أن نحمد في بعد واحد أو دلالة موجهة . وهذا ما ينبغي علينا
كشفه .

(١٨)

علاقة الشعر بالرسم من حيث طريقة تشكيلهما وتركيبهما موضوع عني به
البلاغيون والنقاد والفلاسفة بدرجات متفاوتة . قديماً قال الجاحظ (وإنما الشعر صناعة
وضرب من النسيج وجنس من التصوير^(٣)) . الصناعة والنسج والتصوير تختصر فهم
الجاحظ لنشاط الشعر . وهنا تصبح طريقة التركيب ذا حساسية خاصة . وتأخذ مسألة
التشكيل أهمية واضحة . وكأن الجاحظ يعني أن الشاعر كالرسام ، كل منهما يقوم بعمله

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٢٩٢ .

(٢) منهاج البلغاء / ٣٧١ .

(٣) الجاحظ : الحيوان ٣ / ١٣١ - ١٣٢ . وقارن ذلك بمنهاج البلغاء ١١١ / ١١٢ / ١٠٤ / ٢٢٩

المؤثر من خلال ارتباطه بصياغة معينة أو تشكيل خاص . حقا إن كلمة «التصوير» لم تستعمل - عند الجاحظ - قط استعمالاً تام التحدد . ولكن القارئ المتأمل - في كثير من كتاباته - لا يسعه إلا أن يلاحظ أثر الصياغة والتركيب في تكييف النظرة إلى فاعلية التصوير ونشاطه الجمالي . وكأن هذه الفاعلية تقوم أولاً وقبل كل شيء على الصياغة والتشكيل . وكأن نشاط التصوير الجمالي لا يرتد إلى شيء أبعد من أحداث شكل أو هيئة أو صفة^(١) . ونستطيع أن نقول إن هذا الموقف - أعني ارتباط مفهوم التصوير بمعنى الصياغة والشكل - يختصر فهم النقد العربي القديم أيضاً لفاعلية «الصورة» ونشاطها الأدبي الذي يعد محور البحث في شؤون الشعر ومعناه خاصة^(٢) . وهذا واضح - خصوصاً - في كتاب دلائل الإعجاز.. يقول عبد القاهر (واعلم أن قولنا «الصورة» إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذين نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة : فكان بين إنسان من إنسان ، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك . وكذلك كان الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك . ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك ، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ : «وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير»^(٣)) .

وفي كتاب إعجاز القرآن للباقلاني إشارة سريعة إلى قدرة كل من الشاعر والرسام من التقديم الحسي للمعنى يقول الباقلاني (وشبهوا الخط والنطق بالتصوير ، وقد أجمعوا أن من أحلق المصورين ، من صورلك الباكي المتضاحك ، والباكي الحزين والمتضاحك المتباكي ، والمتضاحك المستبشر أو كما أنه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة ، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير^(٤)) . وواضح أن الباقلاني يتجاوز حدود الشعر ويربط فكرته ، بالكلام البليغ بعامة .

(١) راجع تفاصيل ذلك عند الجاحظ : الحيوان ١/٤٩ ، ٧٠ ، ٢١٣ ، ٣٠٦ . ٢/١٢٨ ، ٢٢٦ ، ٣٠٠ . ٣/١٥٧ ، ٢٠٢-٢٠٣ ، ٢٨٨ . ٤/٢٢-٢١ ، ٣٩-٤٠ . ٥/٣٦ ، ١٥٠-١٥٦ . ٦/١٢ ، ١٩-٢١٢ ، ٢١٣ . ورسائل الجاحظ ١/٣٠ ، ٩١ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢/١٩ ، ٢٠٨ والبيان والتبيين ١/٣٦ ، ٧٠/١٦٦

(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / ٣٦٨-٣٦٩

(٣) المصدر السابق / ٣٨٩

(٤) الباقلاني : إعجاز القرآن / ١٨١

اقتران الشعر بالرسم واضح في عبارات غير واحد من المتقدمين الباحثين في شؤ ون اللغة والأدب . هم يقولون إن الصياغة الشعرية أو الصورة المنمقة لا بد لها من تأثير وفاعلية الشعر وبراعة المحاكاة وكل جماليات المصنوعات ترجع إلى هذه الصياغة أو الصورة . ومن أجل ذلك كان عبد القاهر يفهم اللغة والشعر في ضوء مفهوم الصناعة وقيس اللفظ أو الصورة على صناعة الخاتم أو شكله^(١) . لدينا ابن طباطبا (٣٢٢هـ) - مثلاً آخر - كان ابن طباطبا يقول ان الشاعر الحاذق (كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسده ، ولا يلهل شياً منه فيشينه ، وكانقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشيع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيون^(٢)) . ما يزال - إذن - الشعر يفهم فهماً مطابقاً لمفهوم الصناعة أو الرسم وما تزال طريقة التركيب أو التأليف ذات أثر قوى ودقيق في تقديم المعنى (الموجود) تقديماً خاصاً . وقد ردد ابن سنان (٤٦٦ هـ) بعد ذلك هذا الموقف في كتابه (سر الفصاحة) وقال - بعد أن رد فصاحة الكلمة إلى تباعد مخارج الحروف التي تدخل في صياغتها - إن حروف الكلمة تجري في السمع مجرى الألوان من البصر (ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة لقرب ما بينه وبين الاصفر وبعد ما بينه وبين الأسود . وإذا كان هذا موجوداً على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة المؤلفة من الحروف المتباعدة في العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة^(٣)) . ويتضح على أية حال أن مبدأ الصياغة والتشكيل جزء أساسي من فاعلية الشعر والرسم وهذه الملاحظة قديمة ترجع الى شراح أرسطو الذين ألحوا على حيوية العلاقة بين المادة والصورة^(٤) . واعتبروا أن فاعلية المادة (الهولي) إنما هي الصورة (الشكل) . هذا هو المبدأ الفعّال . وكل نشاط يتم بفضل الصورة . ذلك لأن الصورة هي التي تشكل محتواها الخاص ، وكل مادة ترمى إلى أن تدوب - ضمن نطاق تأليف مخصوص ، أو نسبة بين الأجزاء - في الصورة وأن تصبح صورة أو تحقق إتقان الصورة بوصفها صورة^(٥) . وهكذا فإن فاعلية

(١) المصدر السابق / ٣٢٤ ، ٣٧٣ ، ٣٨٩

(٢) ابن طباطبا عيار الشعر : تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية القاهرة ١٩٥٦ ص/ ٥ - ٦

(٣) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة / ٥٤ وقارن بابن جني / سر صناعة الاعراب / ١ / ٧٥

(٤) شكري عباد : كتاب أرسطو في الشعر / ٢١١ - ٢١٢ وقارن بمنهاج البلغاء ٣٧١-٣٧٢ / ١٢٩ / ٢٢٢

(٥) انظر الفارابي : رسالة في اثبات المفارقات / ٥ ورسائل اخوان الصفا / ١ / ٢١٩

الشعر والرسم والموسيقى والنحت ترجع إلى حسن تأليفها وتنظيم تركيبها و (إن احكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تأليف أجزائه وهيته تركيبه على النسبة الأفضل^(١)) ، وبعبارة أخرى إن الصورة - أو الشكل - هي التي تتجدد أولاً ، أو تبدل باستمرار ، والعلامات المميزة المرتبطة بالمادة - أو الهيولى - هي الثبات والاستقرار (مثال ذلك . . . الباب والكرسي والسرير والسفينة وكل ما يعمل من الخشب فإن اختلاف أسماؤها إنما هو بحسب اختلاف صورها ، فأما هيولاها التي هي الخشب واحدة . وعلى هذا المثال يعتبر حال الهيولى والصورة في المصنوعات كلها ، لأن كل مصنوع لا بد له من هيولى وصورة يركب منها^(٢)) . إن الفن يقوم على تقديم الصورة والصورة ، وحدها ، هي التي تجعل من إبداع الشاعر أو الرسام أثراً فنياً . وإليها يرتد نشاط الشعر الجمالي أو براعة المحاكاة . وفي ضوء هذا كله يمكن أن نفهم لماذا قرر قدامة بن جعفر أن معاني الشعر بمنزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور^(٣)) . أو لماذا ذهب الأملدي إلى أن الصياغة الصحيحة هي أقوى دعائم الشعر (فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوى بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه^(٤)) . أو لماذا اقترنت نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني بمفهوم الصياغة الجميلة والتأليف الحسن (وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما ولكن بما يحدث فيهما من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف شعراً من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه^(٥)) وفي ضوء هذا الموقف أيضاً يتحدد جوهر الفن - ومنه الشعر - بصياغته وتركيبه وتصبح مادته محددة أو موجهة ليس لها القدرة على الاحاطة بكل جوانب الواقع أو المعنى . ومن ثم فانه يجب أن تفهم على الدوام بوصفها صياغة أو تشكيلاً (فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل وردائه أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل ، وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة هذا أنفس ،

(١) اخوان الصفا : رسائل اخوان الصفا وخلان الوفاء ، دار صادر للطباعة والنشر بيروت ١٩٥٧

٢١٧/١ وما بعدها .

(٢) المرجع السابق / ٢ / ٦ .

(٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر / ٤

(٤) الأملدي : الموازنة ١/ ٤٢٨ - ٤٢٩

(٥) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / ٣٧٣

لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم . كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام^(١) .
وفي ضوء هذا الموقف نفهم لماذا ألح حازم على فكرة (الوحدة) أو (العلاقات) داخل العمل الفني أو داخل القصيدة ، وكيف نظر إلى (السياق) على أنه حركة على مستوى المعنى والمبنى وفهم (النظم) على أنه صورة هذه الحركة (في الألفاظ والعبارات والهيشة الحاصلة على كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب)^(٢) .

(١٩)

لقد حاولنا حتى الآن أن نقرب بين «التخيل» الشعري والرسم من حيث طريقتيهما في تقديم المعنى ومن حيث صياغتهما وتشكيلهما . وليس من المستبعد أن تعطينا الدراسة العميقة «لتخيلات» الشاعر و«تصاوير» الرسام أضواء هامة عن العلاقات الجمالية الكامنة في الرسم والشعر ، وتوضح كثيراً من شؤن الموقف الاستطائقي فيهما . ولكن السبيل إلى هذا الموقف غير معبد ، وليس من اليسير أن ينجلي أمامنا دون الرجوع المطمئن إلى الشعر والرسم وكل مقومات النشاط التصويري . والمهم لدينا الآن أن نقول أن عبد القاهر لاحظ أن في الرسم قوة ذاتية تحدث في نفس المتلقي تأثيراً خاصاً . وأن من الممكن أن نفيد من هذه القوة في تصور فاعلية الشعر ونشاطه الجمالي . وبعبارة أخرى اننا نستطيع أن نجد صدى الرسم في بنية الشعر فتعتبر الاصباغ والظلال والألوان صوراً وتشكيلات ذات مغزى . تعتبر ذات اتجاهات خاصة أو دلالات تخيلية تفيدنا مرة أخرى في قراءة الشعر . فكما أن التصاوير التي يشكلها الخذاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر تعجب وتخلب وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانة ولا يخفى شأنه (كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجهاد الصامت في صورة الحي الناطق ، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز ، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد)^(٣) . ومعنى ذلك أن «التأثير» في المتلقي أساس في فهم فاعلية الرسم وفي توضيح ما يسمى النشاط الخيالي الشعري ، ومزية الشاعر أو الرسام ، وفقاً لهذا التفكير ، هي أنه يجعلنا نفعل بالأشياء أو يجعل تأثيرنا بها أقوى . وكل أولئك

(١) المصدر السابق ١٩٦-١٩٧

(٢) - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ٩٠ - ٩١

(٣) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٣١٧

ارتباطات لا علاقة لها واضحة بجوهر الفن . بل إن عزل القصيدة أو اللوحة عن هذه «التأثيرات» ربما كان أجدى على تناولها أو قراءة كثير من صيغها وتشكيلها قراءة تفيد في توضيح جمالياتها كشعر . .

والواقع أن هذا «التأثير» الخاص يبدو مفهوماً في ظل فاعلية النشاط التصويري التي أشرت إليها . أعني الثنائية الحادة بين المعنى وطريقة التعبير عنه ، واعتبار الصياغة والتشكيل من قبيل التحسين أو الزينة التي لا تستطيع أن تخلق المعنى أو تغير من طبيعته في ذاته . يقول عبد القاهر (. . .) تنظر الى قول الناس : الطبع لا يتغير ، ولست تستطيع أن تخرج الانسان عما جبل عليه . فترى معنى غفلاً عاماً معروفاً في كل جيل وأمة ، ثم تنظر إليه في قول المتنبي (من المتقارب) :

يُراد من القلب نسيانكم وتأبى الطباع على الناقل
فتجده قد خرج في أحسن صورة ، وتراه قد تحول جوهرة ، بعد أن كان خرزة وصار أعجب شيء بعد أن لم يكن شيئاً ، وإذ قد عرفت ذلك فإن العقلاء إلى هذا قصدوا حين قالوا : إنه يصح أن يعبر عن المعنى الواحد بلفظين ، ثم يكون أحدهما فصيحاً والآخر غير فصيح ، كأنهم قالوا : إنه يصح أن يكون هاهنا عبارتان ، أصل المعنى فيهما واحد ثم يكون لإحدهما في تحسين ذلك المعنى وتزيينه ، وإحداث خصوصية فيه تأثير لا يكون للأخرى (٢) . وكلمة التحسين والتزين تبين القصور الأساسي في فهم جماليات الشعر وتصور نشاطه الخيالي . التحسين يعني أن لدينا معنى سابقاً مقررأ من قبل ، ثم يأتي النشاط الشعري فيحسسه أو يخرج إخراجاً خاصاً . فجماليات الشعر إذن تختصر اختصاراً شديداً في هذا التحسين أو تلوين شيء وجد من قبل ، وينحصر اهتمام الشاعر إذن في ملاحظة «تأثير» النص الشعري في نفوس المتلقين . ونحن لذلك نربط «بالمتلقي أكثر من ارتباطنا بالنشاط الشعري نفسه . وكأن فكرة «التحسين» وفكرة النشاط الخيالي شيء واحد . وكان الفن - ومنه الشعر - ينمو وفقاً لمنطق خارج عن طبيعته وروحه العامة ، وأن خصائصه تشتق - على الدوام - من مجال آخر متميز لا علاقة له ببنائه الداخلي أو حركته الذاتية .

اللغة إذن لا تخلق المعنى . وكل ما في الشعر من دلالة أو نشاط ينطوي في داخل موقف موجه يراد به تحسين المعنى المعادي أو تقبيحه . ولذلك ظل مفهوم «الزينة» ماثلاً أمام الناقد العربي القديم ، وتخيل أن الشاعر - من خلال نشاطه الخيالي اللغوي - «يلون» مواد حقيقته دون أن يخرجها عن طبيعتها في ذاتها . ومن ثم فهو أقل تعرضاً لما

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / ٣٢٤ - ٣٢٥ .

يصاحب النشاط الخيالي اللغوي من تشابك في إيقاع المعنى نفسه وأقل احتفالاً بفاعلية التركيب ودوره الهام في خلق اتجاهات أعمق ، أو في بناء المعنى ، ونشاط «التخييل» الشعري هو اعطاء التحسين والتقبيح قوة النظرية «أو المبدأ ووظيفته الجمالية هي تأثيره في المتلقي وقدرته على الاحتيال والإيهام والمغالطة والسحر وقلب الحقائق والصور وكان الخيال في الشعر لا علاقة له بتفاعل الدلالات أو نشاط المعاني ، وأنه لا يمكن أن يصبح ذا أهمية إلا من خلال الزينة أو الصورة المنمقة التي تحدد فاعليته . وكأن كل خصائص السياق الشعري لا تستطيع أن تعطينا صورة أثرى أو أنه لا يمكن بحثها في ضوء رؤية أبعاد كثيرة لا يمكن اختصارها .

(٢٠)

ومهما يكن فالسمة الأولى لما يسمى «التخييل» الشعري هي تلك العناية بالتحسين والتقبيح . وهذا واضح في النقد العربي القديم . لقد تحدث الجاحظ والمبرد وابن المعتز - في القرن الثالث - عن أهمية الكناية والتعريض والتلميح ^(١) ، وأشار ثعلب إلى (لطافة المعنى) والحق به (كل ما يدل على الإيهام الذي يقوم مقام التصريح لمن يحسن فهمه واستنباطه) ^(٢) وعني قدامة في القرن الرابع - بالارداف ، واعتبره طريقة غير مباشرة في التعبير ، وخاصة متميزة في تقديم المعنى ^(٣) وتحدث الامدي والرماني وابن جني والحاتمي والعسكري وابن فارس - في نفس القرن - عن المجاز وفائده ، وأكدوا انه ابلغ من الحقيقة ، وانه يكشف عن ارتباطات ليس لها في (حقيقة) التعبير وجود . وتوقف صاحب الوساطة عند الاستعارة باعتبارها احد اعمدة الكلام ، فعليها (المعول في التوسع والتصرف بها يتوصل الى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر) ^(٤) وفي القرن الخامس تحدث الشريفان الرضي المرتضي عن الرونق الذي يضيفه المجاز على الكلام ^(٥) وقال المرتضي (ان الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى كله على الحقيقة كان بعيداً من الفصاحة برّياً من البلاغة) ^(٦) ونبه ابن رشيق بقوة الى انه (لا ينبغي للشعر ان يكون مغسولاً من هذه الحلّ فارغاً) ^(٨)

(١) رسائل الجاحظ ٣٠٧/١ ، والمبرد : الكامل ٢ / ٢٩٠ وابن المعتز : البديع ٦٤ / ٦٥

(٢) ثعلب : قواعد الشعر / ٤٤ (٣) قدامة : نقد الشعر / ١٥٥ - ١٥٦

(٤) الموازنة ٩١ / ١ ، النكت / ٧٩ ، الخصائص ٢ / ٤٤٢ ، الرسالة الموضحة / ٦٩ ، ٧٢ ، الصنائع / ٢٦٨ ، ٢٧٠ - ٢٧٥

(٥) الجرجاني : الوساطة / ٤٢٨

(٦) الرضي : تلخيص البيان / ١٢٣ ، ٢٣٠ ، أمالي المرتضي / ٢ / ٩٥

(٧) أمالي المرتضي / ١ / ٤ (٨) العمدة / ١ / ٢٨٥ - ٢٨٦

وحين نقرأ التحليلات المبكرة للشعر نخيّل إلينا أن جماليات التخيل الشعري تترد إلى «التأثير» في المتلقي وما يجده في نفسه أو يحسه في ذاته . ومن هناك كان لمعنى «الزينة» و «الاقناع» أهمية كبيرة ^(١) ومن أمثلة هذا الاتجاه أيضاً ما يشير إليه الجاحظ من إشباع الشاعر للصفة في حالتي المديح والهجاء ^(٢) . وذهب ابن رشيق إلى أن الشاعر يمكن أن يجمع بين الأضداد فيمدح الشيء ويهجوّه في نفس الوقت ويقابل فيه صفات الحسن مع صفات القبح ^(٣) . فالاحتفال بقلب الصور ، وعكس صفات الأشياء هو مدار الفرق كله بين نشاط خيالي وآخر وفقاً لهذا الاتجاه في الفهم . ذلك أن براعة الشاعر - كما يقولون - تترد إلى أنه (يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً ، أو الكبير فيجعله بلفظه خسيساً) ^(٤) ونشاط الشعر البلاغي يرجع إلى اقناع المتلقي و (تصوير الحق في صورة الباطل) ^(٥) والباطل في صورة الحق . ومعنى ذلك بعبارة أوضح ان النقد العربي لم يستطع ان يقدم تصوراً خاصاً للشعر يختلف عن تصور المناطقة وعلماء الكلام الذين يقربون بين مفهوم الشعر ومفهوم الخطابة ، ولا يفصلون كثيراً بين استخدام النشاط التصويري في الشعر والاستدلال في المنطق ، ويذهبون إلى أن «التخيل» الشعري لون من العلم بالقضايا الخيلة في المنطق وأن العلم به يدخل في عداد العلم بالمقدمات المشهورة والمظنونة في مقابل المقدمات اليقينية ^(٦) . فكما ان «الخطابة» تعتمد في قوتها ونشاطها على إقناع المتلقي واستحاثته وذلك بأن (تعظم شأن الأشياء الخفية وتصغر شأن الأشياء العظيمة) ^(٧) أو هي كما يقول أرسطو فن الإقناع الذي يقوم على معرفة أفضل الوسائل الممكنة لا قناع السامع بأي موضوع كان كذلك الشعر فان نشاطه التخيلي يقوم على التأثير في المتلقي وأنه لا يحجبه عن القلب شيء ^(٨) ، وأن بلاغته تعتمد في قوتها على (تحسين

-
- (١) راجع في ذلك مثلاً : أبو هلال العسكري : الصناعتين / ٥٩ وابن رشيق : العمدة / ١٠٢ - ١٠٣ ، ١٧٣/٢ . ومنهاج البلغاء / ١١٣ ، ٤٣٩
- (٢) الجاحظ : الحيوان / ١٣٨/٦ ، ٥٣/٤ ، ١٧٤/٥ - ١٧٥
- (٣) ابن رشيق : العمدة / ١٧٧/٢ - ١٨١
- (٤) أبو هلال العسكري : الصناعتين / ٣٩٥
- (٥) المرجع السابق / ٥٩
- (٦) مصطفى ناصف : دراسة الادب العربي . الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة (بدون تاريخ) / ١٢
- (٧) أبو حيان التوحيدي : البصائر والذخائر ، تحقيق احمد امين والسيد صقر لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣ ص/ ٩٣ . وانظر أيضاً Aristotle: The Art of Rhetoric. P.15
- (٨) ابن رشيق : العمدة / ١٠٣

ما ليس يحسن وتصحيح ما ليس بصحيح بضرب من الاحتيال^(١) وفي ضوء هذا الفهم اقترن التخيل - وهو مرادف للمحاكاة كما أسلفنا - من حازم - بالاستمالة والإقناع^(٢) - كما تحدت فاعليته أو نشاطه الجمالي بقدرته على تحسين القبيح ، وتقبيح الحسن وما يتصل بذلك من مغالطة أو مخادعة أو تمويه أو إيهام^(٣) وفي ضوء هذا الموقف أيضاً بدت المحاكاة الشعرية أكثر إثارة للمتعة من أصلها الذي تحاكيه لما تنطوي عليه من قدرة على إثارة الإعجاب أو التعجب^(٤) أو لما يضمنها من شعور أقوى بالاستطراف والاستغراب^(٥) فكلما اقترنت الغرابة والتعجب بالتخيل كان ابداع^(٦) لأن (الاستغراب والتعجب حركة النفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها)^(٧)

لقد أكد النقد العربي القديم أن النشاط التخيلي الشعري ليس خلقاً حقيقياً وإنما هو تحسين وتقبيح . وعلى هذا النحو من عزل مفهوم «التخيل» عن مفهوم الخلق تصور هؤلاء النقاد أن من الممكن أن يكون النشاط الخيالي في الشعر ذا أصالة في اقناع المتلقي والتأثير فيه بطريقة خاصة . وتصوروا كذلك أن مفهوم الشعر والخطابة لا ينفصلان وأنه من خلال الخبرة بجماليات الخطابة يجب أن نفهم ما يحتويه الشعر وبديهي أن هذا المنحى من الفهم يجعلنا نحمل الدلالات الكامنة في كثافة النشاط «التخيلي» . وبفضل عنايتنا بالتأثير والتحسين والتقبيح ننصرف عن تتبع فاعلية الشعر من حيث هو فن أو نشاط استاطيقي ، ونغفل ما في المعنى من تموجات وتقاطعات تستعصي على التقرير ، ومن ثم تضعف فاعلية التركيب والسياق وكل أمور الشعر الصعبة التي لا حد لها .

كل شيء يمكن أن يكون «تأثيراً» هذا هو الذي يفتن إليه قارئ التحليل الجمالي لنشاط الفن - ومنه الشعر - في النقد العربي القديم . والمرء هنا لا يسعه إلا أن يذكر موقف شراح أرسطو من جماليات الفن ، وكيف جعل ابن سينا - مثلاً - فاعلية الرسم والشعر واحدة من حيث تأثيرهما في المتلقي وقدرتهما على براعة «المحاكاة» . ولا أدل على ذلك من أن الناس (يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريمة ، والمتقذ منها ، ولو شاهدوها أنفسهم لتكبو عنها ، فيكون المفرح ليس تلك الصورة ولا المنقوش . بل

(١) أبو هلال العسكري : الصنائع / ٥٩

(٢) منهاج البلاغ / ٣٥٨ / ٣٦١

(٣) منهاج البلاغ / ١٠٧ / ١٠٨ / ٣٤٦ وانظر ٧٢ - ٧٤ ، ٨٤ - ٨٥

(٤) منهاج البلاغ / ١١٦ - ١٢٧

(٥) منهاج البلاغ / ١٢٩

(٦) منهاج البلاغ / ٧١

(٧) منهاج البلاغ / ٩٠

كونه محاكاة لغيرها اذا كانت أتقنت^(١) وكذلك الشعر فإنه قادر - بنشاطه التخيلي - على قلب الحقائق والصور وجعل القبيح حسناً والحسن قبيحاً^(٢). أي أن فلسفة الشعر تلتقي مع فلسفة الرسم في كثير مما نسميه أصبغاً وألواناً لا يتميز أحياناً تميزاً جوهرياً من النشاط الخيالي الكامن في الشعر . ولكن لا شيء في التحليل الجمالي يحملنا على أن نجعل الفن «تأثيراً» دائماً وأن نظن أن كل نشاط تصويري تسجيل لموقف قبلي معلوم أو تقبيح له . ومن المفروض إذن أن ينمو منهج في البحث يؤكد أهمية المعنى المتعدد في الخلق الشعري . ويتجه الى مفهوم التوتر في العمل الفني . ويرى كذلك الإلحاح على فاعلية التركيب والسياق أو يعتمد في قوته وثرائه على مبدأ النشاط اللغوي أو تفاعل الدلالات . وهذا ما سنحاول الكشف عنه في الفصلين القادمين .

(١) ابن سينا : فن الشعر / ١٧١ - ١٧٢ .

(٢) المرجع السابق / ١٧٩

الفصل الخامس

البحث عن رموز التشبيه

القول في التشبيه كما صورته النقاد العرب المتقدمون لا يخلو من صعوبة أساسية . وأعظم الجهد عناية فائقة ببيان المسائل بياناً نظرياً عاماً ، وبحث مستمر عن التفاصيل الدقيقة أو الكيفيات الخاصة التي أهملها النقاد . وقلّ أن تحتل نماذجه الصفة الأدبية أو تقوم على أكثر من مستوى تعبيرى واحد . وأقل من ذلك أن يقدر على التدقيق احتمالات التشبيه الممكنة وتقاطعاته المستمرة مع نشاط التركيب أو السياق . فإنه إذا استثنى ما جاء عن الفرق بين الصفة ومقتضاها لم نكد نجد دلالة أدبية أو نشاطاً لمعنى . ولن نقصر الكلام في كيفية تناول عبدالقاهر للتشبيه بل النية أن نصل حديثه بموجهاته الأصلية أو بذوره الأولى في كلام النقاد والبلاغيين المتقدمين وأن ندل بوجه ما على الطريقة التي يتذوق بها مدلوله الرمزي أو نشاطه الأدبي فيكتمل في منهجنا عرض ونقد وتوجيه .

لقد لاحظ عبدالقاهر أن النقاد لم يعنوا بمدلول التشبيه عناية ذات شأن . وأن القول فيه - كما صوروه - يبدو هيئاً غير قابل لكثير من القسمة . وأن ما بينه وبين صور البيان الأخرى من فوارق لا يبلغ مدى مقنعاً ، وأن أنظارهم في حسنه أو بلاغته يعوزها النقد والتوجيه معاً . حقاً إن هؤلاء احتفلوا بمكانة التشبيه وتحدثوا عن بعض القواعد في جودته ، وألحوا على طبيعته التي تقوم على (المقارنة) أو يطغى عليها التنبيه المستمر إلى (التوضيح) . ولكن فكرة تأصيل فقه عام للتشبيه أو إقامة نظرية هادية لجمالياته لم تكن واضحة لديهم . ومن أجل ذلك أهملت خصوصيات أو كيفيات دقيقة في تذوق مدلوله ، أو في كشف تأثيره . وهوت بين أيديهم عناصر كثيرة ذات قيمة دلالية وفنية . ومعنى هذا أن نشاط التشبيه الجمالي موضع عناية عبدالقاهر نفسه . وأنه لا يطمئن إلى هذا الموقف القريب وحده تماماً . ولذلك أخذ يحتفل بالفرق بين تشبيه مركب وتشبيه مفرق ، ويميز بين التشبيه والتمثيل ويعرض لبلاغتهما في شيء من التفصيل ، ويلم بما نسميه الفرق بين الاشتراك في الصفة وبين حكم ومقتضى لها . وينظر في الفارق بين أدوات التشبيه . ثم يلاحظ أن الدلالة الحسية تبدو ، أحياناً ، قادرة على أن ترفع من نشاط التشبيه الأدبي . وإذا أقبل على بناء التشبيه أو تركيبه شغف بالشكل ، وألح على التفصيل في الصفات ، وعلى العلاقة بين الأجزاء ، والوضع الذي تتلاقى به العناصر ، وذهب إلى شرح العلاقة بين التركيب النحوي وجماليات التشبيه من جديد . وضبط القول في هذا المنحى ضبطاً لا يختلف عليه . ولكن عبدالقاهر على الرغم من هذا كله ، لم يكن يشيد ببلاغة التشبيه إلا لماماً . ولم يحاول البتة أن يتذوق مدلوله الرمزي أو أن يميز فيه بين خصب فكري وآخر وجداني . ولا أن يبين الصلة بينه وبين وجدانية السياق . وإنما كان رأس النظر في موضوع التشبيه عنده عقلياً محضاً . وكان الدافع إلى إلحاحه على هذه الفروق كلها ،

وعنايته الفائقة بهذه التفصيلات وإسرافه في تقديرها هو شعوره بما في لغة الشعر والأدب من غموض وتعقيد . وإحساسه بالحاجة إلى أصول أضبط للفهم ووضع أسس واضحة للاستحسان ، وتمسكه بضرورة إخضاع الظواهر الجزئية - ومنها التشبيه - للفهم العام للفرن . فاعلية التشبيه تتميز من الفروق الإشارية المحددة ، وتتميز من بعض الدلالات الحسية المبهمة أو القرية ، ثم تتميز من مظاهر التراكيب النحوية والمعاني الشكلية . وهذا هو الذي يجعلنا نشك في موقف عبدالقاهر من استايقية التشبيه . أو يجعلنا نفكر في هذا الموقف من زاوية أخرى . والسبيل هنا أن نتمهل قليلاً من أجل أن نحص ذلك عند عبدالقاهر ، ونقصد إلى بعض الأمثلة التي توضح هذه الدعوى .

(١)

أ - فالتشبيه - كما صوره عبدالقاهر - علاقة (مقارنة) تجمع بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها ، أو في حكم لها ومقتضى^(١) . ومدار الأمر على قدر صالح من الفكر وهذا يكون بأن «تثبت» لهذا معنى من معاني ذاك أو حكماً من أحكامه^(٢) . ويلاحظ أن حذف أداة التشبيه - على سبيل المبالغة والايهام^(٣) - لا يهدم فكرة (الإثبات) ولا يلغي جوهر (المقارنة) التي يقوم عليها مفهوم التشبيه^(٤) .

ب - وهو يفرق بين تشبيه مركب وتشبيه مفروق . وبيان المفرق أن الوجه فيه مفروق لا يقوم على صورة مركبة ولا يحتاج فيه إلى مراعاة أكثر من وصف واحد أو جهة واحدة .
كقول امرئ القيس (من الطويل) :
كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالي

فالكلام هنا معقود على تشبيه شيئين بشيئين ضربة واحدة . إلا أن أحدهما لا يداخل الآخر في الشبه وذلك أنه لم يقصد إلى أن يجعل بين الشيئين اتصالاً وإنما أراد الجماعاً في مكان فقط . وهو إنما يستحق الفضيلة من حيث اختصار اللفظ وحسن الترتيب فيه لا لأن للجمع فائدة في عين التشبيه . وهذه حقيقة يسيرة . فأنت لو فرقت التشبيه فقلت : «كأن الرطب من القلوب عناب ، وكأن اليابس حشف بال» ولم تر أحد التشبيهين موقوفاً في

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٨٨ - ٨٩

(٢) المصدر السابق / ٧٨

(٣) المصدر السابق / ٤٥٣ .

(٤) المصدر السابق / ١٠٠ - ١٠١ ، ٣٠١ - ٣٠٢

الفائدة على الآخر^(١) . أما التشبيه المركب فالوجه فيه وحدة تربط بين أجزاء متنوعة . وهو يقوم على صورة مركبة أو كيفية حاصلة من مجموع أشياء تتداخل صورها وتتركب وتألف ائتلاف الشكلين يصيران إلى شكل ثالث ويحتاج فيه دائماً إلى النظر إلى أكثر من جهة واحدة . كقول بشار (من الطويل) :

كأنّ مشارّ النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه

فهذا البيت إذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم . وإن أنت حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار . وذلك أن (بشاراً) لم يرد أن يشبه النقع بالليل على حدة ، والأسياف بالكواكب على حدة . وإنما أراد أن يريك الهيئة التي ترى عليها النقع المظلم والسيوف في أثنائه تبرز وتومض وتعلو وتنخفض وترى لها حركات من جهات مختلفة^(٢) . ولا أدل على ذلك من أنك تجد في هذا الباب ما إذا فرّق لم يصلح للتشبيه بوجه ، أو أنك - على أقل تقدير - إذا فرقت التشبيه وأزلت عنه الجمع والتركيب تفرق عنك الحسن ، وذهب البيان . ولم تحل من التشبيه بظائل^(٣) .

ج - ويميز بين التشبيه والتمثيل باعتبار أن التشبيه يتناول ولا يحتاج إلى تأويل والحكم فيه للمعرف والحس والمشاهدة ، أو هو التشبيه الصريح الواقع في العيان وما يدركه الحس الذي يجمع بين الشيئين في نفس الصفة . ومنه قولك : خذ كالورد . فالشبه فيه من جهة الحمرة - أي من جهة الصفة نفسها - وترى فيه - من غير تأويل - صورتين على الحقيقة . وأي تأويل يجري في مشابهة الخد للورد في الحمرة وأنت تجددها في الموضعين بحقيقتها وتراها هنا كما تراها هناك .^(٤) والتمثيل يتناول مقتضى الصفة ، ويحتاج فيه إلى تأويل . أو هو تشبيه من طريق العقل والمقاييس التي تجمع بين الشيئين في حكم تقتضيه الصفة المحسوسة لأنفس الصفة . ومنه قولك : لفظ كالعسل . ليس الشبه فيه من جهة الحلاوة نفسها وجنسها ، ولكن من مقتضى لها وصفة تتجدد في النفس بسببها . وهي ما يجده الذائق في نفسه من اللذة ، والحالة التي يحدثها في النفس المشبه والمشبه به .

(١) المصدر السابق/ ١٧٦ - ١٧٩

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة/ ١٥٩ - ١٦٠ ، ١٧٦ - ١٨٦ . ودلائل الاعجاز/ ٣١٥ - ٣١٧ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة/ ١٧٧ - ١٨٢

(٤) المصدر السابق/ ٨١ - ٨٩ ، ٢١٨ .

وإذا كنت ترى في التشبيه صورتين على الحقيقة فانك بالتمثيل في حكم من يرى صورة واحدة إلا أنه يراها تارة في المرأة وتارة على ظاهر الأمر .^(١)

وقد يتجلى لك نوع من الفرق والفصل بينهما غير ما عرفت . وذلك إذا نظرت إلى قلبها وقصدت أن تجعل الفرع أصلاً والأصل فرعاً . ففي التشبيه يكثر جعل الفرع أصلاً ويحيى فيه من غير تأويل . كقولك في النجوم « كأنها مصابيح » وفي الورد « كأنه خد » وفي النرجس « كأنه عيون » .^(٢) فأنت في هذا كله تقصد إلى وصف من الأوصاف المشاهدة يجمع بين الفرع والأصل . ولا تحتاج إلى تأويل أكثر من أن العين تؤدي إليك من حيث الشك واللون صورة خاصة تجدها في كل واحد من الفرع والأصل على الحقيقة .^(٣) وقد يقصد الشاعر - على عادة التخييل - أن يوهم أنه يلحق الناقص بالزائد مبالغة كقول الشاعر (من الكامل) :

وبدا الصبح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح
وفيه خلاصة وشيء من السحر . فالمبالغة تقع في النفس من حيث لا تشعر . وتستفاد من حيث لا يظهر الادعاء لها .^(٤) والقلب ، أو العكس ، في التمثيل لا يحيى على حده في التشبيه وأنه إذا سلك فيه كان مبنياً على ضرب من التأويل والتخييل من طريق المقتضى . لأن الوصف الحسي في موضع معقول في موضع آخر . ومنه قول القاضي التنوخي (من الخفيف) :

وكان النجوم بين دجاء سنن لاج بينهم ابتداء

التأويل فيه أنه لما شاع وتعرف وشهر وصف السنة بالبياض والإشراق خيل الشاعر ما ليس بمتلون كأنه متلون فصار تشبيهه النجوم بين الدجى بالسنن بين الابتداء . على قياس تشبيههم النجوم في الظلام ببياض الشيب في سواد الشباب أو بالأنوار واختلفا بين النبات الشديد الخضرة .^(٥)

د - وفي الكلام عن أدوات التشبيه يظل عبد القاهر معنياً بمواقعها وبيان الفروق فيما بينها بياناً بصيغة الإيضاح العقلي . فالأداة يحسن دخولها في كل موضع ذكر فيه المشبه به

(١) المصدر السابق / ٨١ - ٨٩ ، ٢١٨ - ٢١٩

(٢) المصدر السابق / ١٨٧ - ٢٠١

(٣) المصدر السابق / ١٠٤ - ٢٠٥ ، ٢١٦ - ٢١٧ .

(٤) المصدر السابق / ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٥) المصدر السابق / ٢٠٧ - ٢٠٩

بلفظ (التعريف) . وقد يحسن دخول «كأن» في موضع لا يحسن فيه الإتيان «بالكاف» وذلك إذا ذكر المشبه به بلفظ (التنكير) ^(١) وهذه الأداة - كأن - ترتبط بدلالة عميقة وبقوة غير عادية لا تجدهما مع «الكاف» . فقولك : «كأن زيداً الأسد» أبلغ من قولك : «زيد كالأسد» لأنك تجعله من فرط شجاعته وقوة قلبه لا يتميز عن الأسد ولا يقصر عنه . ^(٢) وقد يغمض مكان «الكاف» و«كأن» ونحوها إذا وصف المشبه بصفة لا تكون في ذلك الجنس كقول المتنبي (من الكامل) :

أسد دم الأسد الهزير خضابه موت فريص الموت منه ترعد
اذ لا تصل إلى «الكاف» حتى تبطل بنية الكلام وتبدل صورته . ولا سبيل لك إلى أن تقول : «هو كالأسد» ، و«هو كالموت» لما يكون في ذلك من التناقض . لأنك إذا أدخلت «الكاف» شبهته بجنس السبع المعروف ، ومحال أن تجعله محمولاً في الشبه على هذا الجنس ثم تجعل دم الهزير الذي هو أقوى الجنس خضاب يده . ^(٣) والمهم عند عبد القاهر هو أنه كلما قويت العلاقة بين المشبه والمشبه به ، أو نظر إلى مفهوم «المقارنة» في ضوء إدراك استعاري أوسع لم يحسن الإتيان بأداة التشبيه . وكلما كان وجه الشبه خفياً غامضاً - كما في قول النابغة (من الطويل) :

فانك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المتأى عنك واسع
كان الإتيان بأداة التشبيه أوفى وأغنى وأبين . ^(٤)

هـ - والحديث عن نشاط التشبيه والتمثيل الجمالي يثير جدلاً واسعاً . والمتأمل في فاعليتهما يضطر إلى أن يسأل أسئلة كثيرة خصبة مهما يكن موقف عبد القاهر من هذا النشاط أو الفاعلية . فنشاط التمثيل يتضح في أنه يضاعف قوى النفس ويوفر الأانس بالمعنى ويكسوه أهبة ويستثير له من أقصى الأفئدة صباة وكلفاً . ^(٥) كقول البحري (من الكامل) :

دان على أيدي العفاة وشاسع عن كل ند في الندى وضريب
كالبدر أفرط في العلو وضوءه للعصبة السارين جد قريب
وفي كل ذلك عناصر إشارية تغرينا بأن نتشبث بقوة «التأثير» و«الوضوح» فاعلية

(١) المصدر السابق / ٣٠٤ - ٣٠٥ ، ٢٢٧ - ٢٢٨ .

(٢) عبد القاهر / دلائل الإعجاز / ١٩٩ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٣٠٥ - ٣٠٦ .

(٤) المصدر السابق / ٢٢٤ - ٢٢٧ .

(٥) المصدر السابق / ١٠١ - ١٠٧ .

التمثيل ، إذن ، تنمو وتجف وفقاً لهذه المواقف القريبة . ودلالة التمثيل الاشارية ربما تكون أهم شيء يقف عنده المشغوف بالجانب الاستاطيقي للتشبيه ، ولهذا يعتقد عبد القاهر أن في التأثير والايضاح قوة هائلة يتوقف عليها نشاط الشعر ، وأن الأنس بالتمثيل متوقف على إخراج النفس من خفي إلى جلي ، وعلى أن تأتيتها بصريح بعد مكثي فينقلها عما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالطبع . ^(١) ونستطيع أن نتابع هذا الموقف فنقول إن عبد القاهر ألحق بنشاط التمثيل كل ما قد يرتبط بالمعنى من عناصر الإيضاح والتأثير فنسمع حينئذ بالاحتجاج على معنى غريب ^(٢) يخالف فيه كقول المتنبي (من الوافر) :

فان تفق الأنام وأنت منهم فان المسك بعض دم الغزال
ونسلم بيان مقدار حال المعنى ^(٣) كقول الشاعر (من الطويل) :

فأصبحتُ من ليلي الغداة كقابض على الماء خائنه فروج الأصابع
ثم نلاحظ أن (الدلالة الحسية) ربما لا تقصد لذاتها فقد تؤثر في النفس وتزيدها أنساً .
فالشاعر لما قال :

..... كقابض على الماء خائنه فروج الأصابع
أراك رؤية لا تشك معها ولا ترتاب أنه بلغ في خيبة ظنه وبوار سعيه إلى أقصى المبالغ
وانتهى فيه إلى أبعد الغايات حتى لم يحظ لا بما قبل ولا ما كثر . ^(٤) وقد تأخذ الدلالة الحسية صورة بعيدة المرمى لا تأخذها الدلالة المجردة كقول الشاعر (من الطويل) :

ويوم كظل الرمح قصر طوله دم الزرق عنا واصطفاق المظاهر
فالدلالة الحسية ذات أثر في نشاط التمثيل . وهي جزء أساسي من قوته . والتمثيل إنما تم له تأثيره بفضل تشكله المادي . وانظر على خلاف ذلك الدلالة المجردة من قول الشاعر (من البسيط) :

في ليل صول تناهى العرض والطول كأنما ليله بالليل موصول
فهذا تمثيل يقوم في تشكيله على دلالات مجردة ، ولا نستطيع أن نجد في هذا التشكيل المجرد أنساً أو تأثيراً ، كما نجد في البيت السابق ، وإن كان أشد وأقوى في المبالغة منه . ^(٥)

(١) المصدر السابق / ١٠٨

(٢) المصدر السابق / ١٠٩ - ١١٠

(٣) المصدر السابق / ١١٠ - ١١٢

(٤) المصدر السابق / ١١٢

(٥) المصدر السابق / ١١٤

وإلى جوار دلالة الحسي نلاحظ أن لتصور الشبه بين المختلفين في الجنس ، واجتلابه من موضع بعيد ليس بمعدن له . باب من اللطف . إذ تكون صباية النفوس به أكثر ، ويكون بالضعف منها أجدر ، وترى شيئين مؤلفين مختلفين كقول الشاعر (من البسيط) :-

ولا زوردية تزهو بزرقتهما بين الرياض على حمر البواقيت
كأنها فوق قامات ضعفن بها أوائل النار في أطراف كبريت
ولو أنه شبه البنفسج ببعض النبات ، أو صادف له شبهاً من المتلونات ، لم تجد له هذه الغرابة ، ولم ينل من الحسن هذا الحظ . (١) وكان فاعلية التمثيل لا تتضمن ماهو أبعد من ذلك . أو كأن نشاط الشعر التصويري ينبغي أن يهمل في بيان مانسميه إيضاحاً أو تأثيراً . وهو من أجل ذلك يعطي للتمثيل المحجوج إلى طلب معناه بالفكرة أهمية كبرى (٢) - فمن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كأن نيله أحلى ، وكأن موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأضعف . (٣) ففي قول البحري :

كالبدر أفرط في العلو . . .

تصور وجه المجاز في كونه دانيّاً شاسعاً ، وتنتظر كيف شرط في العلو الإفراط ليشاكل قوله «شاسع» لأن الشسوع هو الشديد من البعد ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال : «جد قريب» (٤) ، - ويصور براءة التشبيه ونشاطه الجمالي تصوّراً ملائماً لهذه الفلسفة اللغوية - إن صح التعبير - . فالأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها . وإلها الصنعة والخلق والنظر الذي يلفظ ويدق ويستوجب جودة القريحة في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربة . كما فعل ابن المعتز في تشبيه البرق (من المديد) :
وكان البرق مصحفٌ قارٍ فانطباقاً مرة وانفتاحاً
فبمجموع الأمرين - شدة ائتلاف في شدة اختلاف - حلا هذا التشبيه وحسن ، وراق وقتن . (٥)

(١) المصدر السابق/ ١١٥ - ١١٨ .

(٢) المصدر السابق/ ١٢٦ - ١٣٥ .

(٣) المصدر السابق/ ١٢٦ .

(٤) المصدر السابق/ ١٣٣ .

(٥) المصدر السابق/ ١٣٦ - ١٤٣ .

وإذا أردنا آخر الأمر أن نلخص موقف عبد القاهر من نشاط التشبيه فلنقل : ان هناك فيما يتعلق بفاعلية التشبيه ونشاطه الجمالي اتجاهين : أحدهما الاحتفال بالمحسوس . وثانيهما : العناية الكبرى بالإخفاء والإبعاد والغموض . فبعد القاهر مشغوف بمعرفة المفارقة بين المحسوس والإخفاء . وأهم ما يستوقف نظره هو فقدان المحسوس والانتقال منه إلى الإخفاء والغموض . فآلح عليه إلحاحاً غريباً وعني به عناية واسعة دقيقة حتى جعل منه محوراً أساسياً لفهم جماليات التشبيه ونظرية قوية لانزال نخضع لها ونعاني من سيطرتها كلما واجهنا نشاطاً تصويرياً . وحينما ننظر الى التشبيهات ونحاول أن نستخلص منها أسساً توضح فاعليتها نجد أن هذه الفاعلية لا يمكن أن تبحث بمعزل عن هذه الصفة . وكأن عبد القاهر يعني أن الغموض جزء هام من خلال ارتباط تشبيهاته بجوانب الإخفاء والإبعاد ومظاهر الغموض . وهذا واضح خصوصاً في كتب (الأسرار) . يقول عبد القاهر «والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر ولا يقع في الوهم عند بديهية النظر . ذلك أن مما يقتضي كون الشيء على الذكر وثبوت صورته في النفس أن يكثر دورانه على العيون ويدوم ترده في مواقع الأبصار ، وكل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبداً فالتشبيه المعقود عليها نازل مبتذل» ^(١) هناك اذن فرق بين التشبيهات التي تدرك بالحواس . والتشبيهات الخفية الغامضة . بين المعنى وطريقة التعبير عنه . التشبيهات الغامضة تفهمنا المعنى في أحسن صورة لأن الإخفاء والغموض والإبعاد لا بد له من تأثير . والتشبيهات التي تدرك بالحواس قد تقرب حتى لا يكون لها تأثير فتصير بمنزلة ما لم تقع . المعنى سابق على التشبيه ثم تأتي التشبيهات الغامضة البعيدة فتحسن هذا المعنى وتمنحه خلاصة وقوة . هذا هوكل ما يهم عبد القاهر . ومن ثم نبعت فكرة (ندرة الوجود) وفكرة (التفصيل) ^(٢) التي تمنح المبدع فرصة للنظر إلى جوانب المشبه ليعتبرها كلها أو بعضها ، أوخاصة فيها ، فيما يشبه به . ^(٣) وكانت جزءاً من تصور عبد القاهر لفهم المعنى في الشعر ، فاعلية التشبيه التي كان لها في عقل عبد القاهر شغف وجاذبية ماهي ؟ هي فرط الشعور بهذا (التفصيل) أو (بهذا الغريب النادر الوجود) . والنشاط الشعري التصويري - لذلك - يرتد الى هذه

(١) المصدر السابق / ١٤٤

(٢) المصدر السابق / ١٥١

(٣) المصدر السابق / ١٥٤ - ١٦٤

(٤) المصدر السابق / ١٥٢ - ١٥٤

العناصر الساذجة التي تؤلف ، وفقاً لعبد القاهر ، بنية المستوى الأصلي للتشبيه والشعر معاً . فإذا قال الشاعر (من الكامل) :

وكانَ محمّرَ الشقيق إذا تصوّب أو تصعد
علام ياقوت نُشرن على رماح من زبرجد
كان له من الروعة والحسن ما ليس في قول الآخر (من الكامل) :

وكانَ أجرام النجوم لوامعاً درر نشرن على بساط أزرق

لأنك - في الأول - جمعت بين التفصيل وندرة الوجود . أو لأن هيئة التشبيه به . - في الثاني - تدنو من الوقوع في الفكر والتعرض للذكر دنواً لا يدنوّه الأول . وليس ما في هذا النشاط التصويري بعد ذلك إلا قرائن وامسارات تدل على فكرة ندرة الوجود أو التفصيل .^(١)

فكرة (التفصيل) تختصر فهم عبد القاهر لمسألة نشاط التشبيه . وهذا يفسر لنا حديثه عن التشبيه الذي يزداد دقة إذا جاء في الهيئات التي تقع عليها الحركات^(٢) فإذا ذكرت تفصيلات وجب أن يكون لكل جزئي وجود متميز إلى حد كبير . ومن ثم يعطى للمصفة المفردة - إن صح أن لها وجوداً حقيقياً متميزاً - مدلول مستقل ويصبح الأساس في فهم التشبيه - فضلاً عن الشعر - هو خاصيات ثابتة ملازمة لهذه الصفات وصياغتها . وفي وسعنا أن نشير ، في هذا المقام ، إلى الهيئة المقصودة في التشبيه . فهي على وجهين . أحدهما أن تقترن بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوها . والثاني أن تجرد هيئة الحركة حتى لا يراود غيرها . ومن الأول قول الشاعر (من الرجز) :

والشمس كالمرآة في كف الأشل^(٣)

ومن الثاني قول ابن المعتز (من المديد) :

وكان البرق مصحف قار فانطباعاً مرة وانفتاحاً^(٤)

(٢)

ومغزى هذا كله أن موقف عبد القاهر من نشاط التشبيه هو موقف الناقد القديم

(١) المصدر السابق / ١٥٥ ، ١٥٨

(٢) المصدر السابق / ١٦٤ - ١٧٣

(٣) المصدر السابق / ١٦٥

(٤) المصدر السابق / ١٦٧

فمفهوم (المقارنة) يلخص موقفنا من المعنى . وعلى الأصح يختصر موقف عبد القاهر من هذه المسألة ، ويدل بوجه ما على العجز من مواجهة التشبيه كنشاط أو رمز . التشبيه عند جميع المتقدمين لا يخلق المعنى . ولا يحدث تغييراً في معاني الكلمات التي تنتمي إلى أسرته أو سياقه . وفاعليته ، باستمرار ، تمثل وجوداً منفصلاً عن هذا السياق ومتميزاً عنه . وحيما جاء عبد القاهر لم يستطع أن يغير من طبيعة هذا المفهوم . وكل ما صنعه هو أنه أضاف إليه (تفصيلات) لم تكن واضحة من قبل . وأبرزه بقوة ودقة أكبر . فشغف بالمقارنة بين المعاني . واستعان بهذه المقارنة على توضيح الفروق بين الصفة نفسها ، وفي مقتضى وحكم لها . وذلك من أجل أن يبدو التشبيه (أعرب) من حقيقته الحرفية الأولى ، أو من أجل أن يكون أتم للغرض وأشفى للنفس . ولو أن عبد القاهر تذوق المدلول الأدبي أو الرمزي للتشبيه والتفت إلى نشاط التركيب أو السياق لأذكر (تعدد) التشبيه و (قلبه) ومفهوم (الربوط) أو (المقارنة) و (الاحتجاج) و (البيان) و (الايضاح) والمفاضلة بين التشبيه (المركب) و (المفرق) وفرط الشعور (بالتفصيل) و (ندرة الوجود) . وانه لمنحى هام جدا ان نميز بين جماليات التشبيه ومواقف المتقدمين من البلغاء النقاد . وربما كان من المفيد أن أشير - مؤقثاً - الى أن التشبيه مهما يرتبط بكيفية معينة أو صفة مفردة فإن نشاطه الحقيقي هو في إذابة هذه المواقف الجزئية في اطار أوسع هو (التركيب) أو (السياق) . وأنه ينبغي أن نلتفت إلى نشاط المعنى وتقاطعاته المستمرة ، وأن نعتبر بدلالة التشبيه الأدبية أو الرمزية ، وأثره في خلق المعنى ، في كل نشاط تصويري أو عمل فني نواجهه . وبعبارة أوفى نريد أن نقول : إن موقف عبد القاهر من التشبيه لا يهدم بحال الموقف النقدي الذي ساد من قبل وهو الإلحاح على (الوضوح) مطلباً أساسياً في التشبيه . فمقتضى الصفة الذي قال به عبد القاهر لم يكن موضع اهتمامه الأول ، فضلاً على أن تصوره لهذه المسألة ما يزال من الأمور المهملة التي لم يحتفل بإدراك حيويتها أو تبين قيمتها الأدبية . وإنما (المقتضى) تعبير يلجأ إليه عندما يدرك صعوبة استخراج الشبه في بعض الصفات . ومن ثم رأى من الأيسر - أنا - أن ينفي (الصفة) بغية مصطلح آخر هو (المقتضى) وهو يعني بهذا المقتضى ويشي عليه لأنه ، وفقاً له ، يهتم بمستوى من المعنى أكثر نضجاً وتعقداً وكماً من مستوى (الصفة) ويستخرج ما في التشبيه من قوة كامنة ، ويحررنا من سلطة القريب والأخذ بالظاهر . والقارىء لموقف عبد القاهر من تأثير التمثيل يتوهم - لأول وهلة - أنه يهتم بالتمثيل الأدبي ، ويظن أنه يعنى بجانب (التأثير) ، أو يلتمس - حين يحاول تفسير انحنائه الشديد نحوه - شيئاً من هذا النشاط . بيد أن النظر إلى الألوان المتمايزة التي أخذها بحيث

التمثيل ينفي هذا الظن نفيًا تاماً . عبد القاهر ، في الحقيقة ، يرى تأثير التمثيل في ضوء نظرية معينة هي نظرية (الإيضاح) ومن أجل ذلك أخذ يدرس نشاط التمثيل في مناطق كثيرة : منها (الاحتجاج على معنى غريب) و (بيان مقدار حال المعنى) بالإضافة إلى (الحاجة إلى طلب الفكر) ومسألة (التباعد بين الأجناس) وكلها ارتباطات لا تكون إلا حيث يتبغي (الإيضاح) . فإذا نحن نظرنا إلى تأثير التمثيل في ضوء نظرية الإيضاح وجدنا أن فاعلية التمثيل أو نشاطه الجمالي يحتاج إلى تعديل أساسي .

على أن عبد القاهر تحدث عن (الدلالة النفسية) (للحسي) ورأى أن الاهتمام بهذه الدلالة يكفل توضيح النشاط الكامن في كثير من التشبيهات التي لا تلعب فيها الدلالات (المجردة) دوراً أساسياً ، وأن ما أشار إليه القدماء من تعبيرات (مادية) يجب أن يوضح ، وعلى الباحث أن يقرأها مرة ثانية في ضوء صلتها بالنفس أو موقعها من الوجدان ، وأن يتعقب المعاني الكامنة فيما يسمى بالمشاهدات والمحسوسات وما إلى ذلك . ومع هذا فإن عبد القاهر لم يقطع بحال التيار النقدي القديم أعنى اعتبار التشبيه أداة «إيضاح» ولم يصل إلى نتائج واضحة عن صلة المحسوسات بالنفس ، فضلاً على أننا نشك في مقدار ما فهم من أمر هذه الدلالة ، فضلاً على أن عبد القاهر نفسه لم يثبت لرأيه تماماً في الدلالة النفسية للحسي . فقد أخذ يشك - كما أشرنا من قبل - في هذا المحسوس أو المادي الذي أكبره ، ويغضى عن دلالته الوجدانية إفضاء يمكن فهمه بطريقة أوضح حيناً نحيل على نظريته في «المغموض» والإخفاء والإبعاد . فلم يكن عبد القاهر ، الذي شغف بتأثير التمثيل والتشبيه ، يرى في المحسوس أو المادي ضرباً من النشاط الأدبي الثري . وكل شبه راجع إلى هيئة تُرى وتبصر أبداً فالتشبيه المعقود عليها نازل مبتذل .^(١) مثل هذا المهجوم ، على الدلالة المادية ، غريب مالم ندخل في اعتبارنا صدى نظرية (المغموض) في عقل عبد القاهر . لقد حاول عبد القاهر أن يؤلف فكرة في جماليات التشبيه في ضوء جماليات النظم ولذلك أشاد بما سماه (الاستقصاء) أو (التفصيل) الدقيق . واعترف في الوقت نفسه بأن (الدلالة المادية) يمكن أن تكون أداة خصب . وهذا الموقف يوضح تطور الإحساس الجمالي بطريقة مثيرة . فالنقد العربي قبل عبد القاهر حاول أن يجعل التشبيهات الحسية أو الدلالات المادية موضع إكبار ، وأن ينظر إليها على أنها قمة النشاط التصويري . ولكن الإحساس الجمالي يتطور وتصبح فكرة (التجريد) و (المغموض) و (التفصيل) أكثر وفاء وتعقداً . فالمعقد أو الغامض يكشف دقائق كثيرة ويعطى الدليل على

(١) المصدر السابق / ١٥١

وجود منطقة هامة أو ثرية من المعنى . وقد تداخل مفهوم النظم والنشاط الأدبي للتشبيه في عقل عبد القاهر وأصبح يتطلب في التشبيه ما يحققه في التأليف أو النظم .

/٣/

يصح الآن أن نتكلم عن موجهات البحث في التشبيه - في الموروث النقدي والبلاغي - حتى يتم عرض الخطوط الرئيسية في تصور تاريخ هذا البحث . ومن اليسير أن تلمح في حديث المتقدمين أشياء تعد بذوراً للبحث في التشبيه .

ولعل من أعمق ظواهر النقد العربي القديم اهتمامه الشديد بمكانة (التشبيه) . وأكد اعتقد أن الإحساس بهذا المبدأ هو الذي يسيطر على مناقشات الشعر وغيره . بل يوشك أن يكون مطلباً أساسياً يحرص الباحث على أن يحققه كلما واجه عملاً فنياً . فالذين يعينهم نقاء الأدب العربي يبحثون عن التشبيه بوصفه يمثل نقاء الطبع وجوهر التفكير الموروث . والذين يعينهم عمود الشعر العربي أو البحث عن أسانيد المعاني التي تربط بين الشعراء . أو الخاصة النوعية للشعر ما يزالون يجعلون التشبيه محور أبحاثهم . ومن ثم يصبح السؤال عن مكانة التشبيه وقيمه وعلاقته بنظرية الشعر ، في رأي هؤلاء جميعاً ، عملاً جوهرياً . وأصبحت مهمة الناقد أن ينظر في الشعر لكي ينتهي إلى التشبيه . أو خيل إليه أن التشبيه ألصق بالشعر من توضيح النشاط الخيالي الشعري توضيحاً مستقلاً ، ولذا رأوا فيه جانباً «من أشرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة والبراعة» ^(١) وجعلوه حذاً تعرف به البلاغة ^(٢) ودليلاً بيناً على الشاعرية ، بل أصعب أنواع الشعر وأبعدها متعاطى . ^(٣) ومن أجل ذلك ، أيضاً ساد هذا الاهتمام الغريب باختيار الشعر وحفظه ، وظن النقاد أن التشبيه يؤلف مادة خصبة يحتفظ بذلك النقاء المنشود أو يحول دون أن يتحول الشعر عن طبيعته أو نظامه وتقليده . وأخذ هذا التشبيه لدى بعض الشعراء الأوائل عناية فائقة . فالحوا - ضمناً - على فكرة العلاقة الجدلية بين التشبيه والشعر وتصوروا أن التشبيه هو الذي يخلق الشعر ويصنعه . وأنه لا وجود لما

(١) اسحاق بن وهب أو مؤلف البرهان في وجوه البيان : تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديشي بغداد ط١

سنة ١٩٦٧ ص / ١٣٠

(٢) أبو هلال العسكري : الصنائع / ٢٤٩ ، والباقلاني : اعجاز القرآن / ٢٦٢ .

(٣) ابن رشيق : العمدة / ٢ / ٢٢٤ .

نسميه الشعر إلا أن نعني بذلك دقة التشبيهات أو البراعة في صياغتها .^(١)
أريد أن أقول أن التشبيه عند هؤلاء النقاد يختصر في داخله كل مظاهر الشعر .
وهم معنيون بتذوقه أو تقويمه في داخل إطار هذه الصلة . ولأمر ما لم يلح أحد منهم على
فاعلية الوزن أو القافية أو غير ذلك من عناصر التكوين الموسيقي ، في فهم الشعر . وكأن
النشاط الخيالي الشعري في نظرهم يرتد إلى شيء أعمق من ذلك ، أو كأن هذا النشاط هو
الارتداد من الشعر إلى التشبيه أو الإقبال من التشبيه على الشعر . وليس ذلك بغريب
فالتشبيه عندهم غرض من أغراض الشعر وأصل من أصوله وفن مستقل بنفسه كالمذبح
والهجاء والوصف والغزل^(٢) ، بل هو كما يقول المبرد : جار كثير في كلام العرب حتى لو
قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد .^(٣) ومن الممكن أن نستمر قليلاً في توضيح هذا إذا
تذكرنا أن النقاد اللغويين الأوائل فصلوا في عنف التشبيه عن فاعلية اللغة أو نشاط
السياق . فعناهم من الشعر ما فيه من تشبيه . واكتفوا باعتباره توضيحاً وتعزيزاً له .
ولذلك احتفلوا «بامرئ القيس» وألحوا على «ذي الرمة» وفتنوا «بابن المعتز» وتحدثوا عن
كل من يفصح شعره عن تشبيه . لقد قال أبو عمرو بن العلاء (١٤٥ هـ) «افتتح الشعر
بامرئ القيس»
وختم بذي الرمة»^(٤) . وكلا الشاعرين ترتبط عظمتهم ، كشاعر ، بشيء من هذا التشبيه
«فامرؤ القيس أحسن طبقته تشبيهاً ، وأحسن الاسلاميين تشبيهاً ذو الرمة» .^(٥)
وكلاهما ترتد قدرته على الابتكار والعطاء والخلق الشعري إلى شيء من دقة التشبيهات
وصياغتها وأثرها في إعطاء صورة جديدة . وكلاهما من أجل هذا التشبيه قد ينظر إلى
علاقة الصور بعضها مع بعض . أو يعيد النظر إلى قالب التصويري كله . ونحن نعبر
عن هذا الموقف حينما نقول ان التشبيه له أهمية خاصة في عملية الإبداع وأنه يأخذ شكلاً
حيّاً بحيث نجد هناك ارتباطاً قوياً بين التشبيه من ناحية ، وفكرة الابتكار من ناحية

- (١) اقرأ في ذلك مثلاً ما يروى عن (طرفة) وقدرته على وصف الأشياء ودقة تشبيهها في الشعر والشعراء لابن قتيبة ١٨٥/١ وما بعدها . وما يروى عن (عبد الرحمن بن حسان) في الربط بين الشعرية والقدرة على التشبيه في كتاب الحيوان للجاحظ ٦٥/٣
- (٢) راجع في ذلك : قدامة بن جعفر . نقد الشعر/ ١٧ وثعلب : قواعد الشعر/ ٢٨ .
- (٣) المبرد : الكامل : ٩٣/٣ .
- (٤) الجاحظ : البيان والتبيين : تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ٨٤/٤ .
- (٥) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء : تحقيق محمود محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٢ ص/ ٤٦ وانظر الأغاني لابي فرج الاصفهاني ٩/١٨ ، ١٠ ،

أخرى . ومن هنا تحدث بعض النقاد عن التشبيهات «العقم» التي لم يسبق إليها ، ولا تعدى أحد بعد اصحابها عليها ^(١) . ورأى بعضهم أن التشبيه هو أول ما ينبغي التوقف عنده حينما نواجه الشعر أو حينما نلح على فكرة الخلق والابتكار . فامرؤ القيس «سبق العرب إلى أشياء ابتدعها استحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء» ^(٢) و «ذو الرمة» «قدر من التشبيه على ما لم يقدر عليه غيره» ^(٣) وكأنه كان يعرف لنفسه هذه الميزة فكان يقول : «إذا قلت (كأنه) ثم لم أجد مخرجاً فقطع الله لساني» . ^(٤) وابن الرومي أكثر الناس اختراعاً وفي شعره من مליح التشبيه ما دونه النهايات التي لا تبلغ وإن لم يكن التشبيه غالباً عليه كابن المعتز . ^(٥)

ومن هنا لم يهتم ابن طباطبا أو قدامه بالاستعارة قدر اهتمامهما بالتشبيه ، إذ أضرب الأول صفحاً عن ذكرها ، بينما لم يشر الثاني إليها إلا ضمن المعازلة التي ترتبط - في بعض جوانبها - بإلغاء الحدود المتأيزة بين الأشياء . وفي التقييم النقدي كان أكثر البلاغيين يدي تعاطفاً قوياً نحو التشبيه أكثر من الاستعارة وليس ذلك بعيداً فالتشبيه لا يعيب بفكرة الحدود ، ولا يلغي مبدأ (الثنائية) بين الأشياء ومن ثم كان يكتفي في تقييم الاستعارة بالمقاربة ويطلب من التشبيه الندرة والغربة والاستطراف ، ويقال (أقسام الشعر ثلاثة : مثل سائر ، وتشبيه نادر ، واستعارة قريبة) ^(٦) ، وكان خصوم أبي تمام ومن يسمون بانهمار عمود الشعر يستبعدون الاستعارة من عناصر الشعر الأساسية ، مما جعل القاضي علي بن عبد العزيز يقول : (وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصحاب وشبه فقارب . . ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض) ^(٨)

(٤)

ماهية الشعر أو جوهره ترتبط بالتشبيه . هذه هي فلسفة الناقد اللغوي القديم .

(١) ابن رشيق : العمدة ٢٦٥/١

(٢) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء / ٤٦

(٣) المرزباني : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء / ٢٧١

(٤) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ١٨ / ١٠

(٥) ابن رشيق : العمدة / ٢٢٦

(٦) المرزوقي : شرح الحماسة ١ / ١٠

(٧) الجرجاني : الوساطة / ٣٣ - ٣٤

فالنقاد يعجب بالشاعر الذي يذكر تشبيهات نستطيع أن نتمثل بواسطتها معنى الشعر أو جوهره تمثلاً قوياً مؤثراً في النفس فإذا شبه «ابن المعتز» الهلال بالزورق المصنوع من الفضة وقد ملئ بالعنبر . كقوله (من الكامل) :

انظر اليه كزورق من فضة قد انقلته حمولة من عنبر

فإن المقصد من وراء ذلك يسير . شكل الهلال ولونه هو ماهيته . وهذه حقيقة لا تقبل الشك . بيد أنها - وفقاً للنقاد القديم - لا علاقة لها بالارتباطات القائمة حول الهلال . أو ما نسميه الاحساس الجمالي . وكأن جمال الهلال وما يثيره من رمز ليس جزءاً من ماهيته . وبعبارة أخرى إن الشاعر أراد أن يوهمنا من خلال التشبيه أن الاستدارة والاستنارة توشك أن تكون جزءاً من ماهية الهلال . وتفصيلات الزورق تنحصر أهميتها في تحقيق هذا المنحى التخيلي . الهلال يحقق صفة الاستدارة أو الاستنارة الحقيقية أو المثالية . كذلك الزورق بتفصيلاته التي ألح عليها ابن المعتز يحقق أروع مظهر لهذه الصفة وينطبق على الهلال في الشكل واللون . وهكذا نجد أن البدء بنقطة التشبيه يجعل إدراكنا للمعنى الشعري قريباً لا يحتاج إلى كبير عناء ، وبالأصح يجعل تصورنا للنشاط الخيالي الشعري على أنه مجموعة صفات . فالزورق والفضة والعنبر . كل هذه ارتباطات استعيرت من أجل توضيح حقيقة الهلال . أو أن هذه التشكيلات الحسية ليست إلا كسوة تحجب إلينا هذه الماهية أو تجعل تأثيرها بها أقوى . وكأن هذه التشكيلات الحسية معزولة عما يعبر عنه موقع الهلال وما يثيره في النفس . أو أن النقاد القديم لا يستطيع أن يفهم شيئاً من تداخل الصور الحسية والمعاني العقلية معاً ، ولا أن يحول إحداها إلى أخرى . ومن أجل ذلك استحسّن هؤلاء النقاد شعر (ابن المعتز) وقالوا دائماً شبه فأصاب ، وأعطوا تشبيهاته وتشكيلاته الحسية والزخرفية ، التي كان يفتش عنها في عناء غريب ، أولية مقدسة ، واتخذوا منها أسساً قوية لفن التشبيه ورأوا أن براعة (ابن المعتز) - كشاعر - هي أن يذكرنا بهذه العلاقات الكامنة في الشعر ، وأنه يبلغ القمة من خلال (الربط) أو (المقارنة) .^(١) فالعلاقة في التشبيه ليست علاقة اتحاد أو تفاعل وإنما هي علاقة مقارنة . والتشبيه لا يعبث بفكرة استقلال الأشياء وتميز بعضها عن بعض ، وإنما يهدف - على الدوام - إلى غرض واحد أو بعد محدد هو التطلع المستمر إلى فكرة جليلة هي الماهية . وكثير من التشبيهات التي تبدو عملاً بلاغياً مألوفاً تكتسب أهمية وثراء من خلال ارتباطها بهذه الفكرة . وعلى

(١) راجع ابن رشيق : العمدة : ٢٥٥/١ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ و ٢٢٥/٢ - ٢٢٦

هذا النحو نفهم انحناءهم الغريب نحو التشبيه وفتنتهم الطاغية به دون الاستعارة ، ويتضح لنا موقفهم من اللغة والمعنى إجمالاً . فالاستعارة تعبث بفكرة الاستقلال والتميز ، وتعتبر ضرباً من التفاعل بين الحدود . هذا التفاعل ينافي - إذا دققنا الفلسفة - أو الماهية القديمة - التي تستبطن عقل الناقد القديم . فلكل جزئي كما يقال ، مكانه المقدر وطابعه المتميز . ^(١) وفي ضوء ذلك يمكننا أن نفسر موقف «ابن الأعرابي» الذي قال بعد أن سمع شعر أبي تمام «ان كان هذا شعراً فكلام العرب باطل» ^(٢) ونفهم موقف الأصمعي من بعض استعارات الجاهلية ولماذا عدها من قبيل الخطأ اللغوي الذي اضطر اليه الشاعر بسبب الوزن والقافية . ^(٣)

والواقع ان تفصيلات هذا الموقف كله تنطوي تحت مفهوم واحد هو (النشائية) - ثنائية المبنى والمعنى - هناك انفصال بين المعنى وطريقة التعبير عنه . التشبيه (أو المعنى) لا يغير من طبيعة المحتوى ولا يدخل تعديلاً جوهرياً في الدلالات التي تدخل في عملية بنائه أو تكوينه ، وإنما يقوم أساساً على فكرة «الربط» أو «المقارنة» بينها . وهذه الإشارة على وجازتها مفيدة في بيان الإحساس الجمالي عند بعض النقاد المتحدثين في (طبيعة) التشبيه . ومن أجل ذلك كان السابقون يقولون أن التشبيه يفيد الغيرية لا العينية . وأنه لا يخرج المتشابهات من أحكامها وحدودها ^(٤) أو يلاحظون أنه يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما ^(٥) ، وينظرون اليه على أنه «العقد» على أن أحد الشئيين يسد المسد الآخر في حس أو عقل ^(٦) ، أو هو «الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر» ^(٧)

(١) مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي / ٧٧

(٢) الصولي : أخبار أبي تمام : نشره وحققه خليل عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الاسلام الهندي . لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٧/ ٢٤٤ . وانظر الموشح للمرزباني / ٤٦٥ . والموازنة للأمدى / ١/ ٢٠.

(٣) الحائمي : حلية المحاضرة : تحقيق جعفر الطيار ، رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة / ١٣ . وانظر : للقزاز القيرواني : مايجوز للشاعر في الضرورة / ٥٢ وما بعدها . والموشح للمرزباني / ٢٨ ، ٥٠ وما بعدها .

(٤) الجاحظ : الحيوان : ١/ ٢١١

(٥) قدامة بن جعفر : نقد الشاعر / ٣٧

(٦) الرماني : النكت في اعجاز القرآن / ٨٠

(٧) أبو هلال العسكري : الصنائع / ٢٤٥

وعلى الرغم من عناية النقاد المتقدمين الفائقة بمكانة التشبيه فإنهم لم ينفوا - على الأقل - بتحديد مدلوله تحديداً دقيقاً ، وظل تصورهم له غامضاً مبهماً لا نضج فيه ولا كمال . فقد يفرق القول فيه فيما أعرف - في أكثر من موضع دون أن يكون لذلك ما يبرره أو يعلل له . فأبو هلال العسكري يتحدث عن التشبيه ^(١) ، ثم يفرد باباً عن الاستشهاد والاحتجاج ^(٢) ، يؤتى فيه بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول والحجة على صحته . كقول أبي تمام (من الكامل) :

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب الا للحبيب الأول
كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبداً لأول منزل
ويصرح في آخر الباب إلى أن أكثر أمثله تدخل في باب التشبيه ^(٣) . وعند (ابن سنان الخفاجي) باب للتشبيه ^(٤) وآخر للاستدلال بالتمثيل ^(٥) . كذلك اكتنفت الخبرة بمدلول التشبيه ، باستعمالات غير دقيقة فلم يستطع هؤلاء النقاد أن يميزوا - في كثير من الأحيان - بين التشبيه والاستعارة . فإذا أراد المرء أن يأخذ مدلول التشبيه بدقة وجد السبيل أمامه شاقاً . فقد عد «ابن المعتز» من الاستعارة ما هو تشبيه ^(٦) وخلط أبو هلال بينهما خلطاً ^(٧) نتج عنه أن صلتنا بالجانب الدلالي من التراث تعرضت لما يشبه الغموض والإبهام . وأما الفروق بين التشبيه والتمثيل فغامضة بل مجهولة . ولا يكاد النقد العربي ، قبل عبد القاهر ، يذكر شيئاً دقيقاً عن (التمثيل) ، فضلاً على تميز صوره من صور التشبيه . وفي العمدة لابن رشيق عبارة هامة مؤداها ان (التمثيل) معدود من (التشبيه) ، وفي نماذج تجتمع الظاهرتان معاً . أو أن «التمثيل» يتفق في البناء مع (التشبيه) ويفسر في نطاق تشابك الدلالات واتصال بعضها ببعض . يقول الجرجاني «والتشبيه والتمثيل يقع مرة بالصورة والصفة وأخرى بالحال والطريقة» ^(٨) . ولكن فكرة العلاقة بين

(١) المرحع السابق / ٢٤٤ وما بعدها

(٢) المصدر السابق / ٤٣٤ - ٤٣٧

(٣) المصدر السابق / ٤٣٧

(٤) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة / ٢٣٧

(٥) المصدر السابق / ٢٦٧

(٦) ابن المعتز : البديع / ٦٠٢

(٧) أبو هلال العسكري : الصنائع / ٣٠٧ . وانظر أيضا الصفحات / ٢٧٦ ، ٢٧٧ ،

(٨) ابن رشيق : العمدة / ٢٦٥ . وانظر أيضا العمدة / ٢٤٩

الدلالات التي تواجهنا في الموروث النقدي لا تتصور حياة الكلمات أو فاعلية اللغة . أو لنقل أن هؤلاء النقاد لم يتصوروا قط تفاعل الدلالات أو نشاط السياق على ما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة .

ولم تكن أقسام التشبيه موضعاً لتأمل رمزية التشبيه أو نشاط الشعر الخيالي . فامكانياتها مبنية على طبيعة التشبيه وحدوده المقررة التي لا يمكن محوها أو التعديل منها . أضف إلى ذلك أن التشبيه ليس فيه إلا أقسام يسيرة مختصرة وحيدة المعنى . والمهم هو أن نسأل كيف فهمت هذه التقسيمات التي تعد محور البحث في شؤون التشبيه ونشاطه الجمالي خاصة . الجاحظ يقول : ان الحيوان يشبه بآخر في الصورة والأعضاء أو في الوشوب والتخلع في المشي أو في اللون ^(١) . وهو بذلك يعطي للنقاد بعده فكرة الصورة واللون والهيئة والعناية بالملاحظات العضوية ويترك لهم مجالاً واسعاً لتحديداتها بعناية أكبر . ونستطيع أن نقول ان موقف النقاد جميعاً من تقسيمات التشبيه لا يعدو أن يكون ترديداً لعبارة الجاحظ وحاشية متوسعة عليها . هناك التشبيه المفرط والمصيب والمقارب والبعيد . ^(٢) وهناك التشبيه الذي يقوم على مقارنة الأشياء في ظواهرها وألوانها ومقدارها ، أو يكون من تشبيه المعاني ^(٣) .

وهناك أيضاً تشبيه بلاغة وتشبيه حقيقة ^(٤) . وقد يقسم التشبيه الى وجوه : كتشبيه شيئين متفقين في اللون ، وتشبيه شيئين متفقين يعرف اتفاقهما بدليل ، وتشبيه شيئين مختلفين لمعنى يجمعهما ^(٥) . الموقف واحد وإن كان يعبر عنه بعبارات مختلفة ، تقسيمات التشبيه أو تفصيلاته اليسيرة عندهم ليست موقفاً رمزياً ولا تتجه إلى الثراء أو الكمال الموجود في التشبيه نفسه . وإنما تحقق معنى التوصيل أو الأداء تحقيقاً تاماً ، وتعبر عن مبدأ (النائية) الذي يتعمق التفكير في كل مظاهر النشاط اللغوي . تقسيمات (المبرد) و (أبن وهب) و (الرماني) و (أبي هلال العسكري) ترجع كلها الى هذا الموقف من التشبيه . موقف وضّحه (الجاحظ) في (الحيوان) عندما لاحظ أن التشبيه يفيد الغيرية لا العينية ^(٦) .

(١) الجاحظ : الحيوان : ٤/ ١٦٦ ، ٢٤١ ، ٢٤٦ ، ٢٥٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٤ ، ٣٣٨ ، ٣٥٠ ، ٣٥٣ ، ٣٥٦ ،

٣٦٦ .

(٢) المبرد : الكامل : ٢٨/٣ .

(٣) ابن وهب : البرهان في وجوه البيان/ ١٣٠ ، ١٣١

(٤) الرماني : النكت في اعجاز القرآن/ ٨١

(٥) ابو هلال العسكري : الصناعتين/ ٢٤٦

(٦) الجاحظ : الحيوان ١/ ٢١١

وأنه يستند إلى صورة أو لون أو هيئة أو صفة ^(١). ومن أجل ذلك كان النقاد المتقدمون جميعاً يفهمون ما يسمى التشبيه المفرط والمقارب والبعد وتشبيه الأشكال والهيئات الخارجية. وتشبيه المعاني وتشبيه البلاغة والحقيقة. فهماً مطابقاً لهذا الموقف، وفي ظله فهم النشاط الخيالي للشعر، ونشأ ما يمكن أن نسميه النشاط الجمالي للتشبيه.

والنقاد جميعاً يذكرون قول بشار (من الطويل):

كأن مشار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه
ويعدونه نظيراً لقول امرئ القيس (من الطويل):

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالي
ولكنهم لم يحاولوا أن يجعلوا تشكيلهما النحوي أو طريقة تنظيمهما موضع اكبار، ولم يتطلخوا إلى إقامة نظام يكشف الفروق بينهما أو يوضح ارتباط عناصر التشبيه بعضها ببعض. وأثر ذلك في جماليات التشبيه. ويرجع الجميع إلى ما سموه جميعاً بين تشبيهين متميزين في بيت واحد ^(٢). هذا الجمع الذي يعتبر احتذاؤه أو تتبعه وفاء وكماً لا يصعب الاقرار به الآن تماماً.

وهذا موقف جعل البلاغيين - يفاضلون بين الأبيات حسب كمية ما فيها من تشبيهات ^(٣) فالمراد يضع بيت امرئ القيس السابق ضمن التشبيه المصيب، ويعجب به إعجاباً شديداً لأنه يحقق صفة التطابق بين الأطراف الخارجية لعناصر المشابهة، أو لأن امرأ القيس أصاب مشابهة دقيقة بين قلوب الطير رطبة ويابسة وبين العناب والحشف

(١) راجع في ذلك الحيوان ١/٤٩، ٧٠، ١٨٣ - ١٧٤، ٢٩٩، ٢١٣، ٢٣٩، ٢/١٢٨، ٢٢٦، ٢٣٨، ٣٠٠، ١٥٧/٣، ٢٠١، ٢٠٢، ٢١١، ٢٨٨، ٤/٢١ - ٢٢، ٣٩ - ٣٠، ٥٠، ٤٠١، ٥/٣٦، ١٥٠، ١٥٦، ٢٧١، ٣٠٥، ٣٧٠، ٣٩٢، ٤١٥، ٦/٢، ١٩، ٢٠، ٢٣، ٣٦، ١٥٨، ٢١٢-٢١٣، ٢٠٦، ٢٢٠، ٧/٢٧، ٤٦، ٥٣. والبيان والتبيين ١/٣٦، ٧٠، ٧٦، ٧٨، ٨٩، ١٦٦، ٢٥٤

(٢) راجع في ذلك مثلاً: المبرد: الكامل ٣/٣٢. والعسكري: الصناعتين/ ٢٥٦ والباقلاني: اعجاز القرآن/ ٧٢، وابن رشيق العمدة ١/٢٦٠ وما بعدها وابن سنان الخفاحي: سر الفصاحة/ ٢٣٧ وما بعدها

(٣) راجع قدامة بن جعفر: نقد الشعر/ ٥٨ - ٥٩، والبرهان في وجوه البيان/ ١٨٤ - ١٨٥ والصناعتين/ ٢٤٩ - ٢٥١/ والثعالبي: سر العربية/ ٣٥٣ - ٣٤٤. وأما المرتضى ٢/١٢٤ - ١٣٠ وسر الفصاحة/ ٢٤١، ٢٤٤ والعمدة ١/٢٩١-٢٩٤

البالي ، من حيث اللون والهيئة ^(١) وتشبيه بشار ، عند العسكري ، لم يصل الى مستوى تشبيه امرئ القيس (لأن قلوب الطير رطباً ويابساً أشبه بالعناب والحشف من السيوف بالكواكب) ^(٢) ، ومن أجل ذلك يتوقف المبرد عند مجموعة من التشبيهات المستطرفة التي تصور المصلوب يقول (ومن تشبيه المحدثين المستطرف قول دعل بن علي في صفة المصلوب :

لم أر صفّاً مثل صفّ الرّط تسعين منهم صلبوا في خطّ
من كلّ عال جذعه بالشط كأنه في جذعه المشتط
أخو نعاس جدّ في التمطي قد خامر النوم ولم يغط

وقال أعرابي في صفة مصلوب وهو الأخطل :

كأنه عاشق قد مدّ صفحته يوم الفراق إلى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطية من الكسل

وقال حبيب بن أوس :

قد قلصت شفتاه من حفيظته فخيّل من شدة التقلّص مبهتسا ^(٣)

ويعجب المبرد بهذه التشبيهات لأنها تشبيهات مستطرفة ، ويرى ان براعتها تعود الى جمع الحاذق بين الأشياء المتباعدة ، وترتد إلى اصابة شبه يجعل بينها مناسبة واشتراكاً .

- ٦ -

والحديث عن تصور النقاد لبلاغة التشبيه أو بيان الجيد والردىء منه يؤلف ركناً كبيراً من الصعوبات التي تواجهنا في فهم جماليات التشبيه وفي توضيح ما يسمى النشاط التصويري على الاجمال . فالناقد القديم قل أن يجلو اعتباراً وجدانياً ، وقل أن يتحدث عن معنى يجعل التشبيه تأثيراً . وإنما هي الدلالة القرينة الواضحة التي ينبع القول فيها من الإلحاح على الذوق الاجتماعي العام ، ومن الارتباط بالتوجيه الخلفي والمغزى الديني ،

(١) المبرد : الكامل ٣/٣٢ زوالخاتمي : حلية المحاضرة/ ٥١ ، والعسكري/ الصناعتين/ ٢٥٠ وابن

رشيق العمدة ١/ ٢٩٠

(٢) العسكري : الصناعتين/ ٢٥٠

(٣) المبرد : الكامل ٣/ ٤٨ - ٥٠ وقارن بعبد القاهر - اسرار البلاغة / ١٧١ - الذي ألح على خاصية (التفصيل) وأعاد إليها جمال التشبيه في بيتي الأخطل ، وهي خاصية لم يتنبه إليها المبرد .

والتصورات المنطقية ، والبحث المبكر عن أسانيد المعاني أو السرقات وتصيّد الخطأ في الملاحظة الذي لا ينبىء عن إحساس ما . فقد عيب - مثلاً - قول النابغة (من الكامل) :

نظرت إليك بحاجة لم تقضها نظر السقيم الى وجوه العود
ورغب الأصمعي عن تشبيه المحبوب به ^(١) لأن ذلك ينافي الذوق العام ويؤكد فاعلية نظر السقيم أكثر مما ينبغي . واستقبح أبو هلال قول ابن المعتز (من الهزج) :

أرى ليلاً من الشعر على بدر من الناس
ورأى أن الجمع بين الليل والناس ردىء بارد ^(٢) . واستنكر قول المتنبي (من الطويل) :

فساؤكما كالربع أشجاء طاسمه بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه

لأن المتنبي أغرب فيه وتجاوز التشبيه القديم أو المألوف . وعبث بنظام اللغة عبثاً لا يليق . حتى قال ابن رشيق : إنّ هذا يحتاج إلى الأصمعي أن يفسر معناه ^(٣) . ولا يعنينا في هذا المقام أن نكثر من الشواهد . وإنما يعنينا أن نلاحظ الأساس الخاطئ الذي تقوم عليه . والشحوب العام الذي ينجم عن هذا المنحى من التفكير . فالناقد القديم لا يشتق خصائص التشبيه من تركيبه أو سياقه . وإنما يشتقها من مجال آخر متميز لا أهمية له من الوجهة الفنية . فهو لا يتحدث عن التشبيه من حيث فاعليته أو قيمته أو بوصفه عنصراً فعالاً في خلق المعنى . وإنما يتحدث عن (المألوف) و(المعتاد) وإهمال جوانب غير قليلة من النشاط اللغوي . والناقد يخضع لهذا المنحى متأثراً بمبدأ المدلول الثابت ، والموقف المعزول . الموقف المعزول يقوم بوظيفة خطيرة هنا . لأنه أعان الناقد بطريقة لا شعورية ، على أن ينكر التشبيه من حيث هو قيمة أو نشاط تصويري خلاق للمعنى يؤثر في (السياق) ويتأثر به . ولو كان مفهوم الخلق واضحاً في أذهاننا لكان بوسعنا أن نستبعد كل ضرب من العلاقة بين التشبيه والذوق العام أو (المألوف) . ولكن المألوف أو المعتاد ما يزال يسيء إلى فهم النشاط التصويري الشعري ، وإدراك معالمه المتميزة .

ونستطيع أن نثبت هذا الموقف بطريقة أخرى . وأن نميز بينه وبين الموقف النقدي القديم . إننا هنا نشير - دائماً - إلى العناية بتفاعل الدلالات ونشاط المعنى أو السياق ، ونلج على الإيجاء الأدبي أو الرمزي للتشبيه . وهو موقف يتميز في جوهره من الموقف القديم كان الناقد القديم ينظر الى التشبيه نظرة قاصرة تلحقه بالمنطق أو الإشارة . او

(١) ابن رشيق : العمدة ١/ ٢٧٩ . وانظر في مثل هذا : للعسكري : الصناعتين / ٢٦٣ ، وما بعدها .

(٢) العسكري : الصناعتين / ٢٦٥

(٣) ابن رشيق : العمدة ١/ ٢١١

التحسين والزينة . فالتشبيه ، وفقاً له ، لا يخلق المعنى ولا يؤثر فيه . وكل ما ينطوي عليه من إيجاء أو رمز أو نشاط يضبط عنده بضوابط منطقية أو إشارية ويخضع لدلالات موجهة أو ثابتة . فالمبرد - مثلاً - يصف بلاغة التشبيه ويستعمل ألفاظ (الإصابة) و (المقاربة) في قوله «أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه . أحسن منه ما أصاب به الحقيقة»^(١) ويلج على (الاستطراف) في تشبيه المصلوب الميت بالعاشق الحي من قول الشاعر (من البسيط) :

كأنه عاشق قد مد صفحته يوم الفراق الى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطيه من الكسل^(٢)

وكلها - أعني (الإصابة) و (المقاربة) و (الاستطراف) - ارتباطات تعبر عن موقف فطري قريب ، وتنتهي إلى الاعلاء من مكانة البعد الواحد والمنحى الأشاري الموجه بحيث يغدو هذا المنحى أهم شيء يواجه الباحث في فهم فاعلية الشعر أو نشاط التشبيه . حقاً إن هؤلاء تحدثوا عما نسميه الإحساس الجمالي أو المدلول الأدبي . كاعجاب (المبرد) - مثلاً - بأبيات (توبة بن الحمير) أو (المجنون) - من الوافر - :

كان القلب ليلة قيل يغدى بليلي العامرية أو يراح
قطاة غرها شرك فبات تجاذبه وقد علق الجناح

وتعليقه عليها قائلاً : «وقد قال الشعراء قبله وبعده فلم يبلغوا هذا المقدار»^(٣) . ولكن هذه الدلالات غامضة إلى حد ما . لا تعدو أن تكون من قبيل التأثيرات المبهمة التي لا تستند إلى أسس عامة لتذوق بلاغة التشبيه . ولا تزيد فهمنا لنشاط المعنى ، أو التشبيه ، في نفسه بدرجة واضحة .

- ٧ -

والواقع أن تصور القدماء لنشاط التشبيه يدعو إلى التعليق على طبيعة النشاط التصويري الشعري عامة . ويتضح على أية حال أن السمة العامة لنشاط التشبيه الجمالي هي (الإيضاح) الذهني . بمعنى أنه لا يكشف تحليله عن أي موقف رمزي ينبغي أن يتسع له النشاط التصويري الشعري . ولا يؤول إلى أن اللغة أو التشبيه خلق . وإنما يمثل وجوداً متميزاً من المعنى أو من النشاط الخيالي الشعري ، وكثيراً ما تكون صورته مجرد

(١) المرباني : الموشح / ٣٨٠

(٢) المبرد : الكامل ٤٨ / ٣ - ٥٠

(٣) المبرد : الكامل ٣٧ / ٣ - ٣٨

زينة . ومن أجل ذلك ضاع التحليل الاستطقي للتشبيه . وكانت كل آثار نشاطه الرمزي بعيدة عن الاستطقي العربية . فقدمة يقول : «إن أحسن التشبيه ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيهما حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد^(١) وهو في نماذجه يعنى بوصف الصفة ، ويعجب بالمعاني (الحسية) كقول يزيد بن الطثرية (من الطويل):

فأصبح رأس كالصخرة أشرفت عليها عقاب ثم طار عقابها^(٢)

دون أن يتذوق مدلولها الوجداني أو يتحدث عن وقعها في النفس . فالتشبيه يحدث نوعاً من التوافق في الصفات ، أو التطابق الخارجي بين الرأس بعد الحلاقة وبين الصخرة في الضخامة والملاسة واللون المائل إلى الاخضرار^(٣) . وكلها ارتباطات تتعلق بنوع من النسبة المنطقية - لا النفسية - بين الأطراف المقارنة ، وتلتقي عند حد اعتبار التشبيه (زينة) . ومن أجل ذلك فنشاط التشبيه الجمالي لا يمكن أن يكون له مكان جدي في حديث (قدمة) .

والتشبيه عند أبي هلال العسكري (٣٩٥هـ) يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً^(٤) . وهو يلح على أسباب الوضوح التي ألح عليها (الرماني)، (٣٨٦هـ) قبله . وخلاصتها : أن ما تقع عليه الحاسة أوضح مما لا تقع عليه الحاسة . والمشاهد أوضح من الغائب . وما يدركه الانسان من نفسه أوضح مما يعرفه عن غيره . والقريب أوضح من البعيد . وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف^(٥) . وتقرأ موقف (ابن رشيق) (٤٦٣هـ) من نشاط التشبيه فتحس أنه يهتم (بالوضوح) ويعدل من رأي (قدمه) . فأحسن التشبيه عنده ما قرب بين البعيدين حتى يصير بينهما مناسبة واشتراك^(٦) . وكأن البعد أصل في نشاط التشبيه الجمالي . أو كأنه يعطي الأشياء قيمة فنية كبيرة . ويمنحها كرامة متوهمة . والواقع أن ابن رشيق يتوقف عند ملاحظات توهم أنه يعنى بشيء من الأبعاد الوجدانية أو النفسية للتشبيه ، جعلته يعيد النظر في التشبيهات المتوارثة ، كحديثه عن قوم استشعروا قول بعض الشعراء يصف روضة :

(١) قدمه بن جعفر : نقد الشعر/ ٣٧

(٢) المصدر السابق / ٣٩

(٣) المصدر السابق / ٣٩

(٤) العسكري : الصناعتين/ ٢٤٩

(٥) ابن رشيق : العمدة : ٢٥٦ / ١ - ٢٥٧ . وانظر أيضاً : الرماني : النكت / ٨١ - ٨٥ .

والعسكري : الصناعتين/ ٢٤٦ - ٢٤٨

(٦) ابن رشيق : العمدة / ١ - ٢٥٩

كان شقائق النعمان فيه ثياباً قد روين من الدماء
فهذا التشبيه (وإن كان تشبيهاً معيباً فإن فيه بشاعة ذكر الدماء . ولوقال من العصفري مثلاً
أوما شاكله لكان أوقع في النفس وأقرب إلى الانس) ^(١) ويدو أن الاحساس بالحرمان ،
في العصر العباسي ، والبحث عن (حلم) أو (بديل) في الواقع الجديد كان مسؤلاً عن
ذلك . ومن ثم استقبح المولدون بعض التشبيهات البدوية القديمة (رغم إصابتها ورغم
أنها بديعة في ذاتها) ^(٢) ويتضح هذا في مثل قول ابن رشيقي في وصف بيت امرئ
القيس :

وتعطو برخص غير شثن كأنه أساريع ظبي أو مساويك اسحل
فالأساريع أحسن البنان ليناً وبيضاً ، وطولاً واستواءً ودقة وجمرة رأس ، كأنه ظفر قد
أصابته الحناء ، وربما كان رأسه أسود إلا أن نفس الحضري المولد إذا سمعت قول أبي
نواس في وصف الكأس :

تعاطيكها كفت كأن بتانها إذا اعترضتها العين صف مداري
أوقول ابن الرومي في صفة الأصابع :
سقى الله قصرأ بالرصافة شاقني بأعلاه قصرى الدلال رصافي
أشار بقضبان من الدر قمعت يواقيت حمراً فاستباح عفا في
أوقول ابن المعتز :

أشرن على خوف بأغصان فضة مقوفة أثمارهن عقيق
كان ذلك أحب إليها من تشبيه البنان بالدود في بيت امرئ القيس ، وإن كان تشبيهه أشد
إصابة ^(٣) . (وهذه هي - كما يقول الدكتور مصطفى ناصيف - الحساسية البالغة لمحبي
الذهب والفضة والعقيق واليواقيت في الشعر . وهذه هي مجاملة الترف الخالي من كل
بصيرة انسانية باطنة على حساب البداوة أو الفطرة الساذجة التي تحتضن فيها النفس أهون
المخلوقات ، وتشبع حنينها الدائم إلى التنصل من وثائق البريق المتوهج النافع ، وشواهد
الحضارة المادية ، ولوازم الترف الثقيل الذي يخلط بين المعايير) ^(٤)

(١) ابن رشيقي : العمدة ١ / ٣٠٠

(٢) ابن رشيقي : العمدة ١ / ٣٠٠

(٣) ابن رشيقي : العمدة ١ / ٣٠٠

(٤) مصطفى ناصيف : الصورة الأدبية / ٥١

ويقال هنا ، عامة ، إن مشكلة (الايضاح) تحتل في الموروث النقدي أهمية كبيرة . وغالباً ما يستخدم التشبيه في نماذج ذات صبغة شكلية محضة . فهؤلاء النقاد يفترضون - دائماً - أن التشابه موجود قبل التشبيه . التشبيه - إذن - يأتي ليشير إلى هذه العلاقة القائمة بطريقة الاستجابة المنطقية التي ترتبط بالكشف العقلي للظاهرة أو بما نسميه (الوضوح) . لكن هذا «الايضاح» لا يمكن أن يعد من نشاط التشبيه الجمالي . فهو يشرع لإعطاء المشبه به أهمية خيالية . ولربط القريب بالبعيد ، والمشاهد بالغائب ربطاً منطقياً محكماً ، ولعزل الظاهرة أو الصفة من سياقها . وبالأصح يشرع لإهمال فاعلية المنى أو السياق . فالسياق هو الذي يكشف فاعلية التشبيه ويكفل حيوية الحس والتخيل . ومعنى الفاعلية ، أو النشاط الذي يرجى من التشبيه الرمز لا يتحقق دون عناء . ولا يدرك إلا إذا وضع التشبيه في مسافة أو بيئته الطبيعية . وقرىء في ضوء تفاعل الدلالات وتشابكها . ونحن إذا ما قرأنا التشبيه الرمز في هذه الأبيات :

كان القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح
قطاة غرها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

لها فرخان قد غلقا بوكر فعشهما تصفقه الرياح
فلا بالليل نالت ما ترجى ولا بالصبح كان لها براح
بدأنا نشك في صدق الافتراض الموروث الذي يلح على وجود تشابه حرفي سابق بين (القلب) و (القطاة) وبدأنا ننكر صفة القرب ، والبعد ، والوضوح ، والحس ، والتأثيرات المبهمة ، وغير ذلك من الصفات التي تعري التشبيه من دلالاته وقوته تعرية قوية . وتنتزع الحركة ، التي تواجهنا في هذا النشاط التصويري ، من مجاهاا الإنسانية انتزاعاً غريباً مؤلماً . ومن الممكن أن نقول إن التشبيه لا يحفل بهذه الصفات الموضوعية . فالحركة في القلب والقطاة معاً . ولكن التشبيه يقصد إلى الدلالة المشتركة بينهما . فحركة القطاة تثير في النفس الحيرة والاضطراب والذهول . ويمكن أن تكون رمزاً للنساجية الإنسانية المؤلمة من نفس الشاعر التي لم تدرك من آمالها شيئاً . وهنا نجد أننا نعيد اختبار القلب فنخفي تفصيلات ونؤكد تفصيلات أو اتجاهات أخرى . وبعبارة أدق إن التشبيه يوجه تصورنا للقلب ويخلق الحركة خلقاً . ويكون المراد - إذن - أن حركة القطاة أكبر مظاهر الاغتراب والحرمان التي يعاني منها الشاعر . ومن الممكن أن يقال : إن مظاهر الأسى والقلق التي يعكسها التشبيه لا يستطيع العقل أن يمثّلها تمثلاً كاملاً ، ولكنه يملك أن يفرق في تأملها أو يقوي صلته بها . ولك أن تقول بعد ذلك إن الشاعر عرف كيف

يستفيد من التشبيه في مواجهة إحساسه بالاغتراب الذي يشكونه والمعاناة الغامضة التي يخضع لها . حقاً إن القطاة طائر . ولكنها - كنوع من التجريد - تريد ان تكون أقوى من القلب . ذلك أن حركة القطاة الأسيرة المعذبة التي تعصف الريح بقلبها هي النشاط الخيالي للشاعر في سبيل الإبقاء على ما يتعمق قلبه من مشاعر ، والتغلب عليها أيضاً . فإذا استحال نشاط الشاعر الخيالي إلى هذه الصورة المظلمة الحزينة ، كان في ذلك بكاء من هذه المشاعر الغامضة وإبقاء عليها . إن الشاعر يريد أن يتخلص من يأسه . يريد أن يحو الإحساس بالاغتراب الذي يشكونه وليس أمامه من أجل ذلك إلا (القطاة) ، وهذا الروح الحزين الشاحب الذي يشيع في تفصيلاتها . هذا ما يتمناه عقل الشاعر . أولنقل هذا هو حلم الشاعر الذي يريد أن يحو وجه يأسه وحيرته . وقد تخيل الشاعر ما شاء العلاقة بين القلب والقطاة الرمز . وتخيل ما اعطت القطاة له من أسى واضطراب . واستطاع أن يحقق صداقة لنفسه على الرغم مما في هذه الصداقة من حزن وقلق واغتراب .

مفهوم (المقارنة) أو (الربط) المشتق من التشبيه ينبغي ألا نسرف في تقديره أو في الاعتماد عليه ، المعنى أثرى من ذلك . المعنى باستمرار اطار من العلاقات وهذا الاطار متغير ، وكلما تغيرت الزوايا تغير نظام العلاقات جميعاً ، وهكذا نجد فكرة المعنى وثيقة الصلة بعدم ثبات مفهوم الاطار ^(١) . ولكن الاهتمام بفكرة (المقارنة) قد أدى الى مقصد غير ملائم عن نشاط التشبيه الأدبي . وإذا الزمنا فكرة (القلب) أو (القطاة) الحقيقية فسوف ندرك نشاط التشبيه إدراكاً أيسر . سوف نتناول (الماضي) المقترن (بقد) من قوله (وقد علق الجناح) أو التعبير (بالمضارع) المستمر من قوله (تصفقه الرياح) على أنها ضروب من التشكيل الصرفي أو النحوي للغة . أو على أنها (زينة) تفيد قرب تحقق الحدث أو استمراره بالمعنى البلاغي المندثر . ولكن التشبيه من حيث هو نشاط رمزي يجعل تحديد معنى هذه الظواهر اللغوية عملاً أساسياً لا يخلو من صعوبة . فالشاعر بهذه المواقف لا يتذكر (ليلاه) فحسب بل يعيش تجربته الأليمة معها ويحيي في وجدانه فكرة (الاغتراب) الذي يشكو منه . فالموقف معقد حقاً . ولكن فكرة (الربط) أو (المقارنة) تنتهي إلى موقف واحد لا يشرح المفارقة الموجودة بين التشبيه والمواقف الأخرى التي يتضمنها السياق . وحينما نصر على هذا الموقف يصبح التشبيه رمزاً يبحث فيه الشاعر عن صداقة مؤنسة أو حلم أليف . ولكن لا يستطيع إلا أن يكون غريباً يعاني على الدوام تجربة النفي والقلق الأبدي .

- ٨ -

ونستطيع الآن أن نتابع التشبيه وأن نعرض خلاصة موقفنا من دلالة الرمزية ونشاطه الأدبي . وأول ما نحب أن نلاحظه في التشبيه طبيعته ، فليس من اليسير أن نحدد نشاطه الرمزي أو نختزل فاعليته لخدمة وجهة معينة . وليست استجابته التخيلية أو غايته رهناً بالتعويل على صفة (الوضوح) أو التنبيه إليها . ومرد ذلك أن الإيضاح يتضمن قدراً من الارتكاز على فقه استدلالى لا علاقة له بالنشاط الأدبي الذي يرمى إليه التشبيه فضلاً على أن التشبيه لا يلتزم نهجاً معيناً في تصور الأشياء وتصور التركيب الشعري ، لا يتصل بطبائعها في ذاتها أو في عالمها الواقعي اتصالاً مباشراً فيدين بجمالها وثرائه إلى (الإيضاح) أو يهدف من ورائه إلى أن يكون الإيضاح أو البيان مطمحاً دائماً متميزاً له . وإنما نشاط التشبيه الأدبي يتأثر بإحساس رمزي لا تتضح فيه الدلالات المباشرة . ويعتمد في قوته على مقارنة موقعي المشبه والمشبه به على الوجدان . وتقوم فاعليته على علاقته بحيوية السياق أو أن هذه الفاعلية تشكل نفسها من خلال ما في السياق من تفاعل دائم واهتزازات لا تنقطع .

ومن الممكن أن يقال أن تأثير التشبيه بحاله الانتفاع باستخدام الكلمة في سياق ما استخداماً لا يقوم على المعنى المعجمي . وإنما يقوم على المعاناة التصويرية لسياقها بحيث يضيف عليها إيحاءات أو معاني متعددة ذات صلة قوية بالوجدان . فحينما نقرأ وصف (الرطب) من قلوب الطير بأنه (العناب) ، و (اليابس) العتيق بأنه (الحشف) البالي من قول امرئ القيس :

كأن قلوبَ الطيرِ رطباً ويابساً لدى وكرها العنابُ والحشفُ البالي
نعجب - بطريقة بسيطة - بامرئ القيس الذي جمع بين تشبيهين في بيت واحد ، وننسى أن المعنى بنية رمزية واحدة ، وأن هناك شيئاً إلى جانب (الرطب) أو (المقارنة) ، ولا نحاول أن نحدث تعديلاً في مفهوم التشبيه أو مفهوم النشاط الشعري عامة . الطير والعناب والحشف البالي . كل منها بيئة واسعة أو تعبير رمزي عما يشيع في عقل امرئ القيس من طموح وحزن وأسى . وفكرة (الشبه) لا تشرح تفكير امرئ القيس ولا توضح صعوبة فهم مثل هذا النشاط الشعري . فكرة الطير تلتقي مع الطموح الذي يتعمق قلب امرئ القيس ، والحلم الذي يراوده . والعناب أقرب إلى الحياة الكريمة التي يصعب تحقيقها ، والحشف البالي هو مثال الحية الرديئة التي ينكرها ^(١) . ومتى تأملنا - ملياً - في هذا الموقف

(١) مصطفى ناصف : نظرية المعنى / ٢٤١

الرمزي ذاته أدركنا أن الطموح هو قلب هذا النشاط التصويري . وأن الاحساس اللغوي - للطير والعناب والحشف - مجرد حافز لا يمكن بسهولة أن يربط بينه وبين الإدراك الجمالي للتشبيه . فاعلية العناب والحشف البالي تشب عن طرق الاحساس اللغوي أو الاستخدام المعجمي الخاص وتنفك عن إيساره ، وحينما يقول الشاعر إن قلوب الطير الرطبة كالعناب واليابسة كالحشف البالي لا يقصد إلى الصفات الموضوعية المشتركة التي تفسر بما يقتضيه العقل وإنما يقصد إلى الدلالات الكامنة التي يعتمد في تفسيرها على منطق الحس والتخيل ، ويضيف إلى قلوب الطير هذا الغموض الذي يحيط بالعناب والحشف البالي ، وبالأصح يمنحها هذا التوتر الذي يتعمق قلبه والإحساس الألم الذي يعاني منه .

لقد جعل امرؤ القيس قلوب الطير الرطبة واليابسة كالعناب والحشف البالي . وهذا النشاط التصويري - من وجهة أخرى - نقطة بدء صالحة لمعرفة الصراع أو التناقض الذي يخضع له الشاعر . ذلك أن في العناب والحشف محاولة الجهد العقلي الخيالي للشاعر في سبيل الإبقاء على طموحه والتغلب على متاعب هذا الطموح أيضاً . فإذا استحال طموح المرء إلى عناب وحشف كان في هذا بكاء لهذا الطموح وإبقاء عليه . وبعبارة أخرى إننا إذا قرأنا هذا النشاط التصويري الذي هو مواجهة لمفهوم الطير من جانب ورمز لمعناه المحير من جانب آخر أدركنا أبعاد الموقف الصعب الذي يواجهه الشاعر . ولكن لا ندري هل أراد امرؤ القيس أن يجعل العناب والحشف هروباً من متاعب الطموح أو تحدياً لها ؟ يجب أن نسأل أنفسنا كثيراً لماذا حرص الشاعر على هذه المواقف الغامضة المتناقضة ؟ أفي هذا إرضاء واثقاء لنزعات تهدده . وبعبارة أدق هل يصبح الطموح حقيقة عارضة بجانب العناب والحشف البالي ؟ هذا هو السؤال الذي ينبثق من التشبيه . ومهما يكن فإن كلاً من العناب والحشف ، هنا ، لا ينفصل عن محاولة استيعاب فكرة (الطموح) التي يمكن أن يقال إنها فكرة الطير . وهذه أمانة على أن (الطموح) هو قلب هذا النشاط التصويري . أو أن مشكلة الطموح عند امرؤ القيس تحتاج إلى البحث عن رمز معقد ذي أبعاد متعارضة بوجه ما .

وهذا المنحى الذي يذهب إليه ليس بعيداً . فالرمز كما يقول (يوغ) ينتمي إلى مجالين : الشعور واللاشعور ، ومن ثم يستطيع الرمز أن يعبر عن الحالات السيكلوجية شديدة التعقيد والغموض والتناقض ^(١) أو هو كما يقول (إيربان) يعبر عن علاقات

1) J.Hacobi: Thz Psyehology juny, P. 114

متداخلة ، ويدين نفاذ الرمز للتعاطف الذي يلزم الشاعر ، ويجعله يعيش في مختلف أشكال العالم الخارجي^(١).

- ٩ -

إهمال النشاط الرمزي للتشبيه ، في الموروث النقدي ، ذو دلالة خطيرة . لقد سيطرت علينا دلالات إشارية قريبة . من أشهرها مفهوم «المقارنة» . والمقارنة لفظ اختزل كثيراً من التيارات أو الدلالات الضمنية العميقة في كيفية واحدة ، من بينها : الدلالة الرمزية للتشبيه ، التي لخصت بقسوة وعنف في صفة محددة كالوضوح أو البيان أو المبالغة . واستخدم لفظ «المقارنة» كذلك في التعبير عن النشاط الخيالي الشعري الذي يمثل قوة هامة في الفهم الحقيقي للشعر . قال كثير من البلاغيين والنقاد ومنهم عبد القاهر ، إزاء بيت النابغة المشهور في اعتذاره للنعمان :

فانك كالليل الذي هو مدركي وإن خلست أن المنتأى عنك واسع
ان النابغة قصد إلى أنه لا يفوت ممدوحه وإن أبعد في الحرب وصار إلى أقصى الأرض .
وأنه لاحالة واقع في أسره أنى ذهب ، لسعة ملكه ونفوذه الذي يمتد إلى حيث كان^(٢)
النعمان مروع كالليل . وكلاهما لا ملجأ منه إلا إليه . هذه هي نظرية (المقارنة) وهذا هو الإحساس الغريب بنشاط التشبيه الأدبي الذي يلخص موقفنا من فاعلية الشعر بطريقة لا تخلو من قسوة وجفاف . والواقع أننا إذا أهملنا نظرية (الشبه) أو (المقارنة) ونظرنا إلى معنى التشبيه في ضوء نظرية «التفاعل» - تفاعل الدلالات - أو تبادل التأثير بدا المعنى نشاطاً رمزياً . وبدا الليل ليس صورة جيء بها لخدمة النعمان فحسب كما نتوهم ، وأصبحت صفة اللحاق أو الإدراك مبنية على خطأ في تصوير فاعلية المعنى والتشبيه على الخصوص . الليل رمز يعني أشياء كثيرة من بينها الخوف والرغبة والوحشة . ولا نستطيع أن نهمل هذا المعنى إذا أردنا أن نفهم النشاط التصويري الشعري ، وألا نفتقر على الخصوص بفكرة «المقارنة» أو بصفة الإدراك أو اللحاق القريبة . حقاً إن النابغة يقول إن النعمان مروع كالليل . ولكن البحث في النشاط الجمالي للتشبيه يقوم أساساً على معرفتنا لليل كرمز . أليس مرد التشبيه إلى أن هذا الليل يشعنا بالضعف ويطلق الإحساس بالخوف والقلق ونحن نذكره . الخوف هو الذي يبرر النشاط الشعري والتشبيه معاً لأن الخوف معناه إحساس قوي بمشقة الحياة التي لا يفرغ منها عقل الشاعر . وهو - أعني الخوف - عندما يضاف إلى الليل يعزى في الحس إلى هذا العالم المجهول الغامض ،

(١) w. M. Urban: Language and Reality P. 408

(٢) هب القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٢٢٥

ويستمد قوته من غموض الليل وظلامه الذي هو إبهام في إبهام . فليس نشاط التشبيه - إذن - يدور على صفة الإدراك أو اللحاق وحدها ولكن على موقع الإدراك أو اللحاق من النفس . بل إن هذه الصفة في هذا المقام لا تستقيم بحال لأنها لا تقصد إلى وجود أعماق في دلالة الليل ذاته يراد تبيانها . وعلى العكس من ذلك يكون الرمز قادراً على بعث الحس بهذه الدلالات العميقة . فالتشبيه هنا عامل في تصور الخوف وتقوية الإحساس به . وبعبارة أدق تقوية الشعور بعمق الوحشة وألم الاغتراب والضيق .

ومن الممكن أن نقرأ في مثل هذا النشاط التصويري شيئاً غريباً أقرب إلى مودة الخوف والايئاس بالوحشة وإلفة الاغتراب . فتشبيه الممدوح بالليل دعوة للخوف بالبقاء فلا يزول . وهذا المعنى واضح لا يعوقه شيء إذا تخيلنا عن فكرة (المقارنة) ونظرنا إلى ظاهرة نشاط (السياق) . لأن السياق النفسي واللغوي - كما نقول دائماً - ظل عمق وظل تأثير معاً . وليس من اللازم إذا شبه الشاعر الممدوح بالليل أن يكون باكياً لوحشته وخوفه وقلقه فحسب . فربما يكون هذا الخوف أو القلق عنده موضع اعتزاز وتقدير . ومن ثم ينبغي ألا نتعجل في قراءة «التشبيه» ريثما نعطي لمثل هذا الفهم مكاناً ، وريثما نتحول عن دلالة التشبيه القريبة إلى دلالاته الرمزية أو إلى علاقته بفاعلية السياق . الليل يشارك النابغة إحساسه بالخوف والوحشة ويخاطب الحاجة الكامنة في أعماق النفس إلى الإلفة والمودة دفعاً لكل ما يعرض الحياة للعزلة والاعتراب . وهذه هي الدلالة التي تبعث على المفارقة أو التناقض المقصود . الأمر ، إذن ، مبني على تناقض ناجم عن قراءة التشبيه الرمز . وذلك لا شك أقرب إلى ذوق النشاط التصويري أو تلمس وجدانية السياق .

هذه الفكرة شديدة الأهمية لأنها تغير مفهوم التشبيه . فالتشبيه هنا ليس موقفاً سلبياً عاجزاً يعتمد في قوته على شيء من الخوف وإشاعة الهم الغامض . وليس هزيمة أمام الإحساس بالوحشة والاعتراب . وإنما هو نشاط تصويري غني بالإيحاء لا مرأى . وهذا هو الشعور الذي أحسّ به النقاد عندما قالوا إن الاستعارة - أو التشبيه - لا تبلغ العمق الكافي ما لم تكن رمزاً .^(١) ووظيفة عقل الشاعر هنا هي بناء موقف جديد متميز . وتنمية العمل الفني تنمية داخلية . أو محاولة التفكير من خلال التشبيه فلا يعود زينة أو عنصراً إضافياً محسناً . وبعبارة أدق قليلاً إن النشاط التصويري الذي نسميه التشبيه دعوة غامضة إلى تغيير النظر إلى الليل أو دعوة إلى مبدأ استمرار الخوف وإلفة الاغتراب وحب الوحشة من حيث هي نشاط وفاعلية . الليل رمز ذو طابع متناقض . ومن الممكن أن يتصور ما فيه من

1) w.J.Tindall, The Literary Symbol, P. 37

طاقة وفاعلية وإيجاء . وقد حرص النابغة على أن يتذوق سر هذا الليل وأن يتعمق فاعليته تعمقاً جعله يبصر العلاقة بين المتناقضات فلا يأسره منحى واحد ، ولا عاطفة واحدة . ولأمر ما ألح على الليل غير مرة . وجعل كل ما يتعلق بممدوحه جزءاً من هذا الليل . ولأمر ما بدا هذا الليل في عينه مملوءاً بممكنات ثرة . وكأن النابغة قد أنهكه الشعور بالخوف والاغتراب ولكنه لا يستطيع أن يتجاهل خوفه الخصب أو يسفه إحساسه العميق بمشقة الوجود . وكأنه يريد أن يستريح من الشعور بالوحشة في هذه الحياة ولكنه لا يجد شيئاً إلا هذا النشاط التصويري - أعني التشبيه - ثم الليل الرمز الذي يأنس بخوفه ووحشته ويبحث فيه عن صداقة دائمة أو بقاء مطمئن .

(١٠)

ثم يلاحظ ان الدلالة «الحسية» في التشبيه ليست عملية إشارة أو عملية تعبير وإنما هي عملية خلقة أو عنصر فعال في تكوين المعنى نفسه . وكلما أمعنا في قيمة الدلالة الحسية للأشياء ضربنا في أعماق النشاط الأدبي للتشبيه . وعرفنا أن الدلالة الحسية كثيراً ما تقترب بمعان نفسية لا تتوافر في حال التعبير المجرد . ذلك أن التعبير الحسي ينقل المتلقي من الإدراك الجاف إلى المعاناة الوجدانية للمعنى . أما التعبير المجرد فيخاطب العقل . وكثيراً ما يعمل على خلق موقف متميز تماماً من مجال الحس والتخيل . وربما كان في مثال بسيط يتردد في نقدنا العربي خير بيان . يقول الشاعر :

فأصبحت من ليلي الغداة كقباض على الماء خائنه فروج الأصابع
فالتشكيل الحسي طاقة خصبة في تصوير هذا النشاط التخيلي . ولا شك أن المدلول الحسي هنا قصد به تلقي الخيبة في لحظة ونشاط يمكن من التأثير . لكن هذا المدلول لا يعبر عن خيبة ما بلا قيد أو تحديد . وقيمة التشبيه أننا بتخيل صورته نظرق بالفكرة إلى بواعثه . وقد لا تكون الخيبة هي المقصد الوحيد أو الأخير للشاعر ، ولكن الناقد القديم اختارها لأنها تلائم نظريته في الوضوح أو البيان . ولا نحفل بأن يكون القبض على الماء ذا شأن خاص للتشبيه في إضفاء الخيبة فحسب . وإنما القصد أن الدلالة الحسية هنا ثروة شعورية لا عوض عنها ، وأنها تجعل الخيبة في أسمى درجات التأثير . ويراد فيها تصوير ما في القبض على الماء من خيبة لا تنفذ وذلك بوصفها أكبر مظاهر الخيبة والحرمان وأبلغ مشيرات التنبيه للانفعال النفسي أو القوة الغامضة التي يحاول الشاعر مواجهتها وهي لهذا قوة لا يعرف لها الشاعر دفعاً ولا اتقاء . وحينئذ يرمز القبض على الماء إلى حقائق تملأ النفس وبذلك تعود إلى الخيبة حياتها النفسية التي يكسبها المتلقي ويعاود الشاعر التحسس لخيبتها

لأن الخيبة المصورة تعنيه وتلاقيه ، أو تواجهه ، باستمرار . وبعبارة أخرى ان الناقد القديم يقول (بالخيبة) ولكن النشاط التصويري لا يثبت ذلك وحده . إذ الخيبة درجة دنيا بالنظر إلى هذا الذي يخلقه التشبيه الرمز ، أو توحى به الدلالة المادية . وهذا مصداق ما يقوله ريتشاردز من ان اجزاء المعنى ، في الخيال ، يكتف بعضها بعضاً ^(١) وان المعنى في الشعر يكبر على فكرة البعد الواحد ولا يواجه غرضاً مواجهة سافرة ، وإن علاقاته اللغوية - او تشكلاته - تحتاج الى قراءة اقرب الى احلام الشعراء ^(٢) . فاستحالة ~~الخيبة~~ الشاعر في التشبيه تفقد النفس شعورها بذاتها وحيثها معاً ، وانقلاب ~~أمنياته~~ من وصل ولقاء بحيث تنتهي به إلى الضياع يجعل عقله في حال من التمزق ~~والتمزق~~ الذي لا تماسك فيه البتة ، أو يشبه ما يحدث لهذه الأمنيات . وتفكك ~~الوعي~~ درجة أعلى من خيبته وحرمانه . ومعزى ذلك أن الدلالة (المادية) تكبر على فكرة الخيبة وبدلاً من أن تصلنا بها تحدث بيننا وبينها قطيعة أو أن هذه الدلالة تعيش على أكثر من مستوى أو تخلق جملة مواقف . وأنه ينبغي - وفقاً لهذا النحو - أن نبحت في داخل الخيبة التي نشغف بها عن بدور هدمها أو نلتبس في ثنائياها بعض العناصر التي تقلل من شأنها أو تؤدي بها إلى غيرها . وهذا يرجع بنا مرة أخرى الى النشاط الخيالي الشعري ، ويجعل الحديث عن مغزى الدلالة المادية هاماً بالقياس إلى التشبيه نفسه . إن الخيبة تنطوي على خطأ في إدراك فاعلية البناء الحسي للمعنى . وبعبارة أخرى يخيل إلينا أن الناقد القديم توهم ان المعنى يمكن أن يلاحظ من زاوية واحدة . وهذا في نظرنا موقف مناقض لحقيقة النشاط المادي للتعبير . فالدلالة المادية هنا ربما تنطوي على موقف مركب يمي به الشاعر فكرة الخيبة أو يومئ ، إلى معنى أقرب إلى إلفة الخيبة والبهجة بها . وربما تكمن فيها قوى متعارضة وإمكانات غير واعية . إننا نقرأ قول الشاعر :

فأصبحست من ليل الغداة كقابضٍ على الماء خائنه فروج الأصابع
فنشعر أن تعديلاً أساسياً قد حدث في مفهوم التشكيل الحسي . فالشاعر لا يتذكر خيبته أو ما فقدته فحسب بل يجب هذه الخيبة ويعشق مواقفها الأليمة الضائعة . وكأن الشاعر عدل عن فهمنا للخيبة ودعانا ، من طريق غير مباشر ، إلى أن نبحت عن العلاقة بين الخيبة وعشق مواقفها الضائعة في إطار من التشبيه وفي سياق من التشكيل الحسي ظاهر أمره هو الاغتراب والإلحاح على المواقف الذاتية التي تخلو من رؤية الآخرين . وبعبارة أدق نشعر

1) I.A.Richards: Coleridge on Imagination, P. 77-78

2) w.B.Kristensen: The Meaning of Religion P. 106, 124- 125

ناحية أو كيفية معينة . بل ربما كان من الأصح أن البناء الصوتي في كل استعمال يتجدد تمهيداً كلياً وأننا من أجل ذلك نستطيع مثلاً أن نقول إن ثمة محاولة بعد محاولة للتعرف على هذه الخيبة والاتصال بها . وبعبارة أخرى : للبحث عن حقيقة أو مبدأ في دنيا مليئة بالسراب . أو لنقل إن التشكيل «الصوتي» كان دائماً محاولة الشاعر أن يرتد إلى أعماق نفسه لعله يتقرب إلى ليل ، المفقودة - لا الشخصية - أو يتذوق سرها فهل يبلغها ؟!

- ١١ -

والواقع أن من الضروري أن نعمق الإحساس بالحاجة الى قراءة ثانية في (التركيب) أو (السياق) . وكثيراً ما خيل إلي أن هذه القراءة ينبغي أن تكون موضوع اهتمام مستمر ، وأن يغلوها ، على الدوام ، التطلع إلى البحث عن فهم أعمق نجدد به نشاط البناء أو (التركيب) المتداول ذاته . ولنقل لأنفسنا بأننا إذا تعمقنا هذه الفكرة فسوف نجد أن موقف النقد العربي القديم من مشكلة البنية أو (التركيب) غير مقنع في أقل تقدير . والمهم هنا هو أن نبحت عن العلاقة بين (التركيب) وجماليات التشبيه . فان فاعلية (التشبيه) ربما تركزت في هذه العلاقة . وإذا كان من اليسير أن نقول أن المدلول الاشاري للتركيب (الصوتي) ، أو الصرفي ، أو النحوي) معروف فان الموقف من فاعلية هذا التركيب ، خاصة في الشعر ، أشق وأبعد منالاً مما يتصور لأول وهلة . وحينما نواجه (التركيب) كنشاط أو كرمز ندرك أن الموقف معقد ونرى أن هناك حاسة خيالية أو جوانب رمزية كامنة في قلب هذا التركيب تفيدنا مرة أخرى في قراءة (التشبيه) وكشف دلالاته البعيدة الكامنة . فالتعبير الشعري كما يقول ريتشاردز يتمتع بتعقيد جمّ نظراً لكثرة اشاراته وتداخلها وغموضها . في الشعر نجد اللغة الغامضة المتدفقة التي يصعب تحديدها . ونظرية المعنى (كسياق) تبين لنا صعوبة تقدير المعنى أو شرحه ^(١) . لنفرض أننا نواجه قول الصنوبري (من مجزوء الكامل) :

وكان محمّر الشقيق إذا تصوّب أو تصعّد

أعلامٌ ياقوتٍ تُشرن على رماح من زبرجد

هنا نسأل : ماذا يعني التوتر الصوتي الذي يشيع في البيت الأول ؟ وهل ترجع قيمة (الارتكاز) فقط إلى أنه يميز بين المقاطع ويولد الإيقاع ؟ ثم لماذا تنال الأصوات المجهورة النصيب الأكبر من طاقة المقاطع التي يقع عليها (النبر) اللغوي ؟ وبعبارة أخرى نريد أن نسأل أنفسنا هل لهذا البناء (الصوتي) علاقة بالموقف الرمزي الذي يواجهنا في تحديد

1) I. A. Richards: Emotive Meaningstill P 108- 109

مدلول الشقيق أو لنقل بنشاط (التشبيه) ؟

الناقد القديم يقول إن جماليات التشبيه ترتد إلى ندرة الوجود والتفصيل ^(١) . ولكنه ينسى أن هناك شيئاً آخر إلى جانب هذه الفاعلية القرينة . الشقيق يضاف إلى النعمان بن المنذر آخر ملوك الحيرة . وهذه النسبة تجعل من الشقيق صورة رمزية وتمنحه بعداً (أسطورياً) لا نستطيع أن نهمله إذا أردنا أن نفهم هذا النشاط التصويري . وحينما ننظر إلى هذا المنحى (الأسطوري) يمكننا أن نستخلص شيئاً من معنى الشقيق وأن نقول إن الشقيق رمز الملك والشرف والغنى ^(٢) . هذا الرمز هو الذي يعطي للشعر فاعليته ويكسب النشاط التصويري قيمة هامة . وهذا ما عبر عنه (كاسيرر) عندما قال إن اللغة والأسطورة ولدتا من أب واحد هو التكوين الرمزي أو تركيز التجربة الحسية البسيطة واعلاؤها ^(٣) ولا نغالي إذا قلنا إن العملية الأسطورية تعتبر نمواً في العملية الرمزية . وأنها تواجه المعنى بشكل أرقى وأوضح . وهذا معناه أن الأسطورة أحد أنواع المعرفة الرمزية ويجب أن نعتبرها خلقاً استراتيجياً .

ولا نقول إن هذا هو مدار فاعلية التشبيه كلها فإن سبق الصفة (محمّر) على الموصوف (الشقيق) من باب التقديم ذي الدلالة الجمالية . والتقديم يتضح فيه تلمس المعنى الوجداني للسياق . ولذلك يكون تقديم (محمّر) الدال على (الشقيق) ذا أثر قوي في إضفاء هذا المعنى عليه واتجاه الحس إليه . وفي التشبيه نفسه استخدام الماضي المجهول (تُشرق) . ومن اليسير أن يقال إن (الماضي) هياً لتصور الموقف تصوراً حقيقياً وأعد الوجدان إعداداً عاجلاً لقبول الموقف الرمزي المصور والتأثر به والاطمئنان إليه . وبعد هذا نلاحظ أن التوتر الصوتي يؤكد مدلول التشبيه توكيداً غريباً ويلقي قدراً أوفر من الإقناع الوجداني بالقياس إلى الحالة التي يخلو فيها التركيب من هذا التوتر . ولا ريب أن (الارتكاز) الشعري أو (الإيقاع) معنى هام مقصود . فالإيقاع هنا ليس له في نفسه إثارة ما لأنه لا يؤدي معنى عقلياً تاماً وإنما يستمد قوته من السياق . ولما كان هدف السياق الإلحاح على مدلول الشقيق الرمز كان تردد النبر على مقاطع مجهورة يمثل قوة هذا الإلحاح وعنفه ويشير - بطريقة ما - إلى أن تفاعلات المعاني تتداخل مع تفاعلات الإيقاع ، ويوميء إلى طابع خاص للشقيق لا يخلو من جانب وجداني . وكأن الشاعر يوعز إلينا أن نتعمق هذا البناء (الصوتي) أو أن نتحسس الطاقات التي تحتلها الكلمات . أو كأنه

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ١٤٦ - ١٥٨ (٢) مصطفى ناصف : نظرية المعنى / ١٢٠

(٣) Ernest Cassirer: Language and M H trans by Susanne Langer P.88

يوحى إلينا بأن شعوراً كامناً في هذا البناء ينبغي أن يستيقظ .

- ١٢ -

فاذا أتممنا القول في هذه المعالم رأينا أن نؤكد مرة ثانية أن جماليات التشبيه تحتاج إلى كلمة أخرى عن (الأداة) . ويمكن أن يقال عامة ان (الأداة) تحتمل ، على الدوام ، عبء الاستجابة لمواقف ومؤثرات جديدة ينطوي عليها سياقها . وأن من الواجب أن نلتمس في كل معنى وظيفي معنى ثانياً أدبياً . ويمكن أن يقال - أيضاً - وهو ما يعيننا بشكل أوفر الآن - أن (المتلقي) قد يتحسس فارقاً بين مدلول (الكاف) الإشاري وسياقها ومدلول (كأن) الإشاري وسياقها ، وأن عليه أن يبحث ، باستمرار ، عن العناصر المجهولة من أجل خلق موقف أدبي نستطيع بفضلله أن نواجه فاعلية السياق . ونستطيع بفضلله أن نسمو إلى مستوى جديد في فهم نشاط «الأداة» ومدلولها الأدبي . ونحن ننبه هنا إلى هذا الموقف بين البلاغيين والنقاد المتقدمين الذين يتناولون (أداة) التشبيه لا يتجاوزون المدلول الوظيفي أو الإشاري على نحو ما ذكرنا . ولا يتحسسون فارقاً بين وظائف (الأدوات) ومساقاتها . وهذا المدلول الأدبي يحتاج ببديهية النظر إلى تأمل فاعلية (التركيب) أو (السياق) . لأن نشاط الأداة الجمالي ليس موقفاً مستقلاً أو معزولاً عن نشاط السياق . وليس من اليسير نسبته إلى عبارة جزئية أو أداة يسيرة . أي أن الموقف الجمالي يحتاج إلى استيعاب العلاقات المعقدة التي تكون المجال اللغوي ، والإحاطة بكل المفهومات والارتباطات الهامة التي يتشعب منها السياق . ومهما تطفح الدلالات الإشارية الموجهة فإن هذا الإحساس لا يمكن أن ينهدم بل يقوى ويشد . وهذا مصداق ما يقوله (رتشاردز) من أن جميع عناصر المعنى تشترك في تكوين العمل الأدبي ويتفاعل بعضها مع بعض . والشاعر لا يشرح ولا يوضح مسألة ولا يدور حول فكرة . وكأن القصيدة رسم دائري يصعب أن تقرر فيه نقطة البدء أو نقطة النهاية ^(١)

يقول الشاعر (من الرجز) :

والشمس كالمرأة في كف الأشل

فوظيفة «الكاف» ليست هي التقريب الذهني ، أو الجمع ، في ثوبة العقلي ، بين الشكل وهيئة الحركة كما يقول الناقد القديم ^(٢) وربما كان الأصح أن نقول ان استخدام (الكاف) هنا كان من أجل إثارة انطباع استاطيقي . هذا الانطباع ، الذي يظهر في اختيار الكلمات

(١) مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث ٥٨ - ٥٩

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ١٦٥ ، ١٦٩

والتركيب والصور ، يوحي أن دلالة التشبيه دلالة خفية أو عميقة تحتاج إلى أن تتحسس في رفق . فليس التأثير الاستطائقي مع هذه الأداة - الكاف - مفاجأة قوية ولكنه دعوة رقيقة إلى تأمل عميق . وفي الحق أن (كأن) غير مجدية في هذا السياق لأنها تخيل أن المسألة من قبيل ما يدرك بنشاط العواطف والأحاسيس ، وتحد من التأمل في المدلول . وبعبارة أخرى إن التشبيه (بالكاف) يلائم طبيعة السياق ويؤدي إلى غرض الدعوة الرقيقة والتأمل العميق ، وخصوصاً أن الشمس تنطوي على جوانب (أسطورية) ولا يمكن أن نوضح موقفنا من هذا النشاط الخيالي التصويري بمعزل عن العلاقات أو الارتباطات التي تقوم حول الشمس . عبادة الشمس مشهورة . والعبادة لا تخلو من بواعث الشعور بالخوف والريب والخصومة الخفية ^(١) . فهل نستطيع أن نفيد من ذلك شيئاً في معنى الشمس ذاتها أو في تصور حركة المرأة في كف الأشل ؟ هل نستطيع أن نجد صدى هذا المنحى (الأسطوري) في تشكيل المعنى وبنية اللغوية ؟ من الواضح أننا نميل في الإجابة عن هذا السؤال إلى القول : انه من الممكن أن يكون في التعبير بهذه الأداة - الكاف - إشارة إلى هذا البعد (الأسطوري) . فان هذه الأداة في سياقها تخيل شيئاً من التأمل العميق ، وخاصة إذا قيست بالتعبير بالأداة (كأن) . أو يقال في اختصار : ان مضمون التشبيه مع (الكاف) إنما يساق مساق الخفي البعيد الذي يحتاج إلى مزيد من العناية الفكرية . ولذلك يكون السياق كله ناهضاً باستشارة الفكر إلى تأمل ذي قيمة مطلوبة . ويكون المعول البلاغي هنا على أن (الكاف) وليدة الخبرة والمعاناة بنشاط «السياق» . وأن استبصار مدلولها الأدبي قد يرجع بنا إلى الجو الرمزي أو الأسطوري نستوحيه أو نعيد في ضوئه تشكيل جميع المعاني التي تدخل في بناء التشبيه وتركيبه من جديد ومغزى ذلك أن العلاقات في النظام الأسطوري أكثر تعقيداً ^(٢) وعلى ذلك لا يكون القول بالتقريب أو الربط الذي يذهب إليه الناقد القديم هو الحق كله . فهذا ناجم من قصور تصور المدلول الأدبي للأداة وأجوائه . وبعبارة أخرى : ان المدلول الأدبي للأداة (الكاف) لا يقف عند حد (التقريب) الذهني أو الايضاح في ثوبه العقلي بل يدعي ان الأداة تؤذن بذلك التأمل العميق . يؤيد ذلك استهـ الـ (التعريف) بعد الأداة في قوله (كالمرأة) ، الذي يشير إلى حقيقة واقعة ويقوى تقبل المعنى . أو يشيع في النفس ميلاً إلى تصور معاني الخوف والريب من حيث هي مجسمة في أشياء . والاضافة في قوله (في كف الأشل) ذات صلة لافتة . إذ توشك أن

(١) مصطفى ناصف : نظرية المعنى / ١٥٠

(٢) Harold Osborne: Aesthetics and Criticism P. 287

تكون أقرب إلى الوقفة المتأنية المتعمدة التي يراد بها تحسس موقعها من النفس أو الوقوف عند هذه الحال المصورة حال الخوف والريب والخصومة الخافية التي كشف الشاعر عن قوتها وراثتها في هذا النشاط الخيالي التصويري أو هذا الموقف الرمزي المعقد .

الفصل السادس

جماليات الاستعارة وعلاقتها بنظرية (تفاعل الدلالات ونشاط السياق)

القول في موقف الناقد العربي القديم من الإدراك الاستعاري يذكر بموقفه من التشبيه . فالناقد القديم لا يحتفل بنشاط الاستعارة الجمالي ، ولا يتعرض لعلاقتها بجماليات الشعر أو المعنى ، وإذا ألمح إلى سمة نفسية أو حدث عن حال وجدانية كانت واضحة بسيرة . وليس لبناء الاستعارة اللغوي جلاء ذوقي . وقل أن يلتفت إلى فاعلية التركيب أو السياق وأثره في قبول الصورة . وقل أن يصنع ذلك . ومن ثم كان تصوير جماليات الإدراك الاستعاري في تراثنا النقدي لا يخلو من صعوبة . والنظرة الغالبة أن الناقد العربي يرد الاستعارات إلى مقابلاتها من الحقائق ويخضع نشاطها التصويري للفهم المعجمي للكلمات ويتخذ على الدوام موقف (الايضاح) التعليمي الذي يبرر اتجاهه إلى الأصل اللغوي واستعمال القياس الذي يلجأ إليه كثيراً كما يقتنع المتلقي بالمدلول . والسبيل هنا أن نلم - بإيجاز ودقة - بموقف عبد القاهر من الإدراك الاستعاري ، وأن نستجلى تناول النقاد والبلاغيين المتقدمين له ، وأن نجاوزة إلى موقف نقدي توجيهي عن الرأي في جماليات الاستعارة ، وأن نحيل الحديث إلى صورة فنية خالصة .

- ١ -

١ - والاستعارة - وفقاً لعبد القاهر ليست مجرد (نقل) للفظ من أصله اللغوي وأجراؤه على مالم يوضع له لسبب المشابهة . وإنما هي (إثبات) لمعنى لا يعرفه السامع من اللفظ ولكنه يعرفه من معنى اللفظ . بيان هذا أنك لا تقول عن الرجل : رأيت أسداً إلا وغرضك أن تثبت للرجل أنه مساوٍ للأسد في شجاعته وجراته ، ثم تعلم أن السامع إذا عقل هذا المعنى لم يعقله من لفظ أسد ، ولكنه يعقله من معناه ، وهو أنه يعلم أنه لا معنى لجعله أسداً ، مع العلم بأنه رجل ، إلا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد ومساواته إياه مبلغاً يتوهم معه أنه أسد بالحقيقة^(١) . وإذا كان الأمر كذلك علمت أن قولهم في الاستعارة أنها تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل . أو أنها - كما يقول القاضي أبو الحسن - ما اكتفى فيه بالاسم المستعار من الأصلي ، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها ، لا يصح الأخذ به . لأن ذلك يلغى الفروق القائمة بين الاستعارة وبعض مظاهر النشاط اللغوي الأخرى . وحتى كأن لا فصل بين الاستعارة وبين تسمية المطر سماء والنبت غيثاً والمزادة راوية وأشياء ذلك مما يوقع فيه اسم الشيء على ما هو منه بسبب^(٢) ، فضلاً عن أنه يهدم فكرة الادعاء والإثبات

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / ٣٣١

(٢) المصدر السابق / ٣٣١ - ٣٣٢

التي تقوم عليها الاستعارة - كما بينا - هدماً تاماً ، وينتهي إلى شيء من الاستحالة والتناقض^(١) .

عبد القاهر يرى أن الاستعارة تقوم على فكرة الادعاء والإثبات لا النقل ، وأن مآل الأمر فيها أو القصد بها إلى «المعنى لا اللفظ» . وهذه خاصية لا شك فيها . فالاستعارة لو كانت نقلاً وكان قولنا : رأيت أسداً بمعنى رأيت شبيهاً بالأسد ولم يكن ادعاء أنه أسد بالحقيقة لكان محالاً أن يقال : ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بالأسد أو هو أسد في صورة إنسان . كما أنه محال أن يقال : ليس هو بإنسان ولكنه شبيه بالأسد أو يقال : هو شبيه بالأسد في صورة إنسان^(٢) . ومما يؤكد ذلك ، من منحنى آخر ، أن في الاستعارة مالا يتصور تقدير النقل فيه البتة . وذلك مثل قول تأبط شرأ (من الطويل) :

إذا هزه في عظم قرن تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك
فانه لما جعل المنايا تضحك جعل لها الأفواه والنواجذ التي يكون الضحك فيها
فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسة أنه استعار لفظ النواجذ ، ولفظ الأفواه ، لأن ذلك يوجب المحال ، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبهه بالنواجذ ، وشيء قد شبهه بالأفواه ، فليس إلا أن تقول : إنه لما ادعى أن المنايا تسر وتستبشر ، إذا هوهز السيف ، وجعلها لسرورها بذلك تضحك ، أراد أن يبالغ في الأمر : فجعلها في صورة من يضحك ، حتى تبدو تواجده من شدة السرور . فقد تبين من غير وجه أن الاستعارة : إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء ، لا نقل الاسم عن الشيء ، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء علمت أن الذي قالوه : من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ، ونقل لها عما وضعت له ، كلام قد تساعوا فيه ، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له بل مقراً عليه^(٣) .

٢ - والاستعارة على ضربين : أحدهما ينقل فيه الاسم عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم ، فتجريه عليه وتجعله متناولاً له تناول الصفة - مثلاً - للموصوف ، وذلك نحو قولك : «رأيت أسداً» ، وأنت تعني رجلاً شجاعاً . و«عنت لنا ظبية» . وأنت تعني امرأة فالاسم في هذا كله كما تراه متناولاً شيئاً معلوماً يمكن أن ينصّر عليه فيقال إنه عنى بالاسم وكني به عنه ونقل عن مسماه الأصلي فجعل اسماً له على سبيل

(١) المصدر السابق / ٣٣٣ - ٣٣٤

(٢) المصدر السابق / ٣٣٣

(٣) المصدر السابق / ٣٣٥ - ٣٣٦

الإعارة والمبالغة في التشبيه^(١) . والثاني أن يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال : هذا هو المراد بالاسم والذي استعير له وجعل خليفة لاسمه الأصلي ونائباً منابه - ومثال قول لبيد (من الكامل) :

وغداة ربيع قد كشفتُ وقرّةً إذ أصبحتُ بيدِ الشّالِ زمامها

وذلك أنه جعل للشّال يداً ، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه يمكن أن تجري اليد عليه كإجراء الأسد والسيف على الرجل في قولك «انبرى لي أسد يزأر» و«سللت سيفاً على الأعداء يفلّ لأن معك في هذا كله ذاتا ينص عليها وترى مكانها في النفس ، إذا لم تجد ذكرها في اللفظ ، وليس لك شيء من ذلك في بيت لبيد ، بل ليس أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن الشّال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدير المصرف لما زمامه بيده ، ومقادته في كفه ، وذلك كله لا يتعدى التخيل والوهم والتقدير في النفس من غير أن يكون هناك شيء يحس ، وذات تحصل ، ولا سبيل لك إلى أن تقول : كنى باليد عن كذا وأراد باليد هذا الشيء أو جعل الشيء الفلاني يداً كما تقول : كنى بالأسد عن زيد وعني به زيدا وجعل زيدا أسداً ، وإنما غايتك التي لا مطلق وراءها أن تقول : أراد أن يثبت للشّال في الغداة تصرفاً كتصرف الإنسان في الشيء يقلبه فاستعار لها اليد حتى يبالغ في تحقيق الشبه . وحكم الزمام في استعارته للغداة حكم اليد في استعارتها للشّال إذ ليس هناك مشار إليه يكون الزمام كناية عنه ولكنه وفي المبالغة شرطها من الطرفين فجعل على الغداة زماماً ليكون أتم في إثباتها مصرفة كما جعل للشّال يداً ليكون أبلغ في تصيرها مصرفة^(٢) .

واستخراج التشبيه من النوع الأول لا يحتاج إلى تأول وإنما هو وصف يلقاك من المستعار نفسه لا مما يضاف إليه . أي أنّ الشبه موجود في الشيء الذي استعرت له اسمه . وهو الأسد - مثلاً - من نحو قولك : «رأيت أسداً^(٣)» . أما استخراج التشبيه في النوع الثاني فإنه يحتاج إلى تأول . أو أن الشبه فيه وصف لا يلقاك من المستعار نفسه بل مما يضاف إليه ، ولا يتراءى لك إلا بعد أن تحرق إليه سترأ ، وتعمل تأملاً وتفكيراً ، وبعد أن تغير الطريقة ، وتخرج عن الحد الأول . ألا ترى أنك - مثلاً - في قول زهير (من

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٤٢ ، وانظر الأسرار أيضاً / ٢٢٠ وما بعدها

(٢) المصدر السابق / ٤٢ - ٤٤

(٣) المصدر السابق / ٤٤ - ٤٥ ، ٤٨

(الطويل) :

صحا القلبُ على سَلَمى وأقصرَ باطِلُه وعَرِي أفراسُ الصبا ورواحله
لا تستطيع أن تثبت ذواتاً أو شبه الذوات تتناولها الأفراس والرواحل في البيت على حد
تناول الأسد الرجل الموصوف بالشجاعة والبدر الموصوف بالحسن أو البهاء وليس
إلا أنك أردت أن الصبا قد ترك وأهمل ، وفقد نزاع النفس اليه وبطل ، فصار كالأمر
ينصرف عنه فتعطل آلاته ، وتطرح أدواته ، وكالجهة من جهات المسير نحو الحج أو الغزو
أو التجارة يقضي منها الوطر فتحط عن الخيل التي كانت تركب إليها لبودها ، وتلقى عن
الإبل التي كانت تحمل لها قنودها^(١) .

٣ - ووجه الشبه في الاستعارة مفرد ومركب . والشبه في المركب حالة مركبة من
مجموع الكلام . فقلوه «الآن أخذ القوس باريها» وإن كان القوس تقع كناية عن الخلافة
والباري عن المستحق لها فإنه لا يجوز أن يقال إن القوس مستعار للخلافة على حد استعارة
النور والشمس ، لأجل أنه لا يتصور أن يخرج للخلافة شبه من القوس على الأفراد وأن
يقال : «هي قوس» كما يقال : «هي نور» و«شمس» ، وإنما الشبه مؤلف لحال الخلافة
مع القائم بها من حال القوس مع الذي براها^(٢) .

ووجه الشبه باعتبار العلاقة بين جنسي المستعار والمستعار له ثلاثة أنواع :

أ - أن يرى معنى الكلمة المستعارة موجوداً في المستعار له من حيث عموم جنسه على
الحقيقة . أي أن يكون المستعار والمستعار له جنساً واحداً . ومثاله استعارة الطيران لغير
ذي الجناح إذا أردت السرعة ، وانقضاض الكواكب للفرس إذا أسرع في حركته من
علو ، والسباحة له إذا عدا عدواً كان حاله فيه شبيهاً بحالة السابح في الماء ، ومعلوم أن
الطيران والانقضاض والسباحة والعدو كلها جنس واحد من حيث الحركة. على
الإطلاق^(٣) .

ب - أن يكون الشبه مأخوذاً من صفة توجد في جنسين مختلفين . كقولك «رأيت
أسداً» تريد رجلاً . فالوصف الجامع بينهما هو الشجاعة^(٤) .
ج - والثالث وهو الصميم الخالص من الاستعارة . وحده أن يكون الشبه مأخوذاً

(١) المصدر السابق : ٤٥ /

(٢) المصدر السابق : ٢٣٨ ٢٣٨ / ، ٩٤ .

(٣) المصدر السابق : ٥٢ / وما بعدها .

(٤) المصدر السابق : ٥٨ وما بعدها

من الصور العقلية . وذلك كاستعارة النور للبيان والحجة الكاشفة عن الحق المزيلة للشك النافية للريب كما جاء في التنزيل من نحو قوله عز وجل «واتبعوا النور الذي أنزل معه»^(١) . وهذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ، وهو يحتاج إلى صفاء في الذهن ، ونفاذ في العقل ، وسلامة في الطبع . وهو على أصول وأنواع :

أ - أحدها أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة والمدركة بالحواس للمعاني المعقولة كاستعارة النور للبيان والحجة ، فهذا شبه أخذ من محسوس لمعقول^(٢) .

ب - أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها إلا أن الشبه مع ذلك عقلي كقول النبي صلى الله عليه وسلم : «إياكم وخضراء الدمن» الشبه مأخوذ للمرأة من النبات إلا أنه لم يقصد بالتشبيه لون النبات وخضرته ولا ما شاكل ذلك ، بل القصد شبه عقلي بين المرأة الحسنة في المنبت السوء ، وبين تلك الناشئة على الدمنة وهو حسن الظاهر في رأى العين مع فساد الباطن وطيب الفرع مع خبث الأصل^(٣) .

ج - والأصل الثالث أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول . ويتم بطريقتين :

١ - أولهما وأعمهما تشبيه الوجود من الشيء مرة بالعدم ، والعدم مرة بالوجود^(٤) .

ب - والطريق الثاني أن يكون الشبه على اعتبار صفة معقولة يتصور وجودها مع ضد ما استعرت اسمه . كأن يقال : «لقي الموت» يريدون لقي الأمر الأشد الصعب الذي هو في كراهة النفس له كالموت^(٥) .

٤ - كذلك اهتم عبد القاهر بقلب التشبيه استعارة ، ولاحظ أن نظام العبارة في الاستعارة يختلف عن نظامها في التشبيه . وألح على ضرورة تحليل البناء الاستعاري وكشف دقائق طبيعته ومعانيه ، ورجع إلى ما سماه «الشبه» في الصفة أو في مقتضاها . والتفت إلى مظاهر المعنى الحساسة في بناء الاستعارة ولذلك تراه يمس جانب التعريب والتنكير ، وينبه على «معاني النحو» ويتحدث عن وظيفة «الأداة» في التركيب الاستعاري ، ويثير مناقشات حول الفارق بين وجود «الأداة» وحذفها في هذا التركيب . وخلاصة موقفه هنا : أنَّ الشبه - في التركيب - إذا كان في مقتضى الصفة أو في حكمها ، وكان التشبيه صريحاً بذكر الأداة ، فإنه لا يجوز أن تسلط عليه الاستعارة ، ولا أن تحذف الأداة . - أي قلب التشبيه استعارة - ، فأنت لو حاولت في قول النابغة : (من الطويل)

(١) المصدر السابق / ٦٠ وما بعدها

(٢) المصدر السابق / ٦١ وما بعدها

(٣) المصدر السابق / ٦٢ وما بعدها

(٤) المصدر السابق / ٦٧

(٥) المصدر السابق / ٧٢ وما بعدها

فانسك كالليل السذي هو مدركي وإن خلت أن المتأى عنك واسع

أن تعامل الليل معاملة الأسد في قولك «رأيت أسداً» أعني أن تسقط ذكر الممدوح - أي تقلب التشبيه استعارة - من البين لم تجد له مذهباً في الكلام ولا صادفت طريقة توصلك إليه . لأن ذلك يهدم «المبالغة» التي جاء عليها التركيب ، ويلغي المعنى الذي قصد إليه الشاعر^(١) . أما إذا كان الشبه في الصفة نفسها - دون مقتضاها - أي كان وصفاً معروفاً في الشيء قد جرى العرف بأن يشبه من أجله به وتعرف كونه أصلاً فيه يقاس عليه : كالنور والحسن في الشمس والاشتهار والظهور وأنها لا تخفى فيها أيضاً . وكالطيب في المسك والشجاعة في الأسد . . . وما شاكل ذلك من الأوصاف التي لكل وصف منها جنس هو أصل فيه ومقدم في معانيه - فاستعارة الاسم للشيء على معنى ذلك الشبه تجيء سهلة منقادة وتقع مألوقة معتادة^(٢) .

ثم يتطلع إلى إقامة نظام يكشف أسرار النشاط التصويري واستعمالاته ، فيقرر أن التركيب الذي يكون كل واحد من المشبه والمشبه به مذكوراً نحو «زيد أسد» و«هند بدر» فإن في إطلاق الاستعارة عليه بعض الشبهة ، أو أن الإعارة فيه ليست صحيحة ولا حقيقة . وأن من الأصح أن تقول إنه تشبيه ، بخلاف الاستعارة التي من شأنها أن تسقط ذكر المشبه من البيت وتطرّحه وتدعي له الاسم الموضوع للمشبه به كما في قولك : «رأيت أسداً ، تريد رجلاً شجاعاً» فاسم الذي هو المشبه غير مذكور بوجه من الوجوه كما ترى^(٣) .

على أن عبد القاهر يُلح على «معاني النحو» ويحاول أن يصل إلى نتائج واضحة عن الفروق بين الاستعارة والتشبيه ، وأن يطلعنا على طريقة خاصة في تصور النشاط الخيالي التصويري . فأنت في الاستعارة تثبت المعنى للمستعار له أو تدعيه ، حيث يقع الاسم المستعار مبتدأ بنفسه أو فاعلاً أو مفعولاً ومجروراً بحرف الجر ، أو مضافاً إليه^(٤) فالبيت كقول الشاعر (من الطويل) :

وفي الجيرة الفسادين من بطن وجرة
غزال كحيل المقلتين ريب

(١) المصدر السابق / ٢٢٥ - ٢٢٧

(٢) المصدر السابق / ٢٣٠ - ٢٣١

(٣) المصدر السابق / ٢٩٨ وما بعدها ، وانظر المصدر نفسه / ٢٢٣

(٤) المصدر السابق / ٢٢٣ - ٢٢٤ ، ٣٠٣ - ٣٠٤

والفاعل كقولك «بدا لنا أسد» و«عنت لنا ظبية» ، والمفعول كقولك «رأيت أسداً» والمجرور نحو قولك «لا عار أن فر من أسد» والمضاف إليه كقول الشاعر (من الكامل) :
يا ابن الكواكب من أئمة هاشم
والرُّجَح الأحساب والأحلام

وذلك على خلاف التشبيه الذي يكون اسم المشبه به فيه خبر مبتدأ (أي خبر المشبه المذكور) أو منزلاً منزله . أعني أن يكون خبر كان ، أو خبر كان ، وأخواتها . أو مفعولاً ثانياً لباب علمت لأن هذه الأبواب كلها أصلها مبتدأ وخبره أو يكون حالاً^(١) . وفي هذا المقام ينبه إلى أنه لا يجوز إطلاق الاستعارة في كل موضع يذكر فيه الخبر (المشبه به) بلفظ التعريب ، أو يحسن دخول حرف التشبيه فيه بسهولة ، وذلك نحو قولك «هو كالأسد» و«هو كشمس النهار»^(٢) . أما إذا جاء الخبر (المشبه به) نكرة غير مخصصة كقولك : «هو كبحر» و«هو كأسد» فإن في إطلاق الاستعارة عليه جانباً من القياس . وذلك لأن التشبيه لا يكاد يحىء نكرة بحيث يرتضى إلا أن يخصص بصفة نحو «بحر زاهر» ، ولأن الاسم قد خرج بالتنكير عن أن يحسن إدخال حرف التشبيه عليه^(٣) .

٥ - أما عن بلاغة الاستعارة ونشاطها الأدبي فإن عبد القاهر يحتفل بالإيجاز ، والإيضاح ، والتشخيص أو التجسيم ، ويشير إلى الاستعارة التي تلطف الأوصاف الجسمانية فتعود روحانية ، ويلم بالصياغة أو النظم ويحاول أن يرجع بلاغة الاستعارة إلى طريقة التعبير أو تنظيم الكلمات . وهو إذ يتعرض لفكرة المشابهة يتحدث عن قوة العلاقة بين المستعار والمستعار له ، وأثر ذلك في جمال الاستعارة ويبين أنه كلما زاد التشبيه خفاء زادت الاستعارة حسناً . ولكي نشرح هذا الموقف شرحاً أوفى لا بد من ذكر بعض الأمثلة .

أ - فالاستعارة صورة مقتضية من صور التشبيه^(٤) ، «ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدف الواحد عدة من الدرر ، وتجنبي من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر»^(٥) .

ب - وإلى جانب الإيجاز والاختصار المختص به في مجال النشاط الجمالي للاستعارة يحضر المتأمل أن الاستعارة - وفقاً لعبد القاهر - تستطيع أن تعطي الأشياء قيمة فنية من خلال ارتباطها (بالوضوح) أو (البيان) . وقد أشار عبد القاهر إلى هذه الصلة حين قال : «إنك ترى بها المعاني الخفية بادية جليلة»^(٦) . وها هنا نتبين كيف توجه بعض المطالب

(٤) المصدر السابق / ٢٢٤ ، ٣٠٢ ، ٣٠٧

(٥) المصدر السابق / ٤١

(٦) المصدر السابق / ٤١

(١) المصدر السابق / ٢٢٤ ، ٣٠٢ ، ٣٠٧

(٢) المصدر السابق / ٣٠٤

(٣) المصدر السابق / ٢٢٧ - ٢٢٨ ، ٣٠٤ - ٣٠٥

المحددة النشاط الاستعاري وكيف تعين على تقبل المواقف الموجهة التي لا تنتمي إلى المجال الأدبي للنشاط التصوري ، وتخلق بناء لغوياً أو صياغة مجازية تستبد بالاستعارة وتعطيها حدوداً مستقرة ، وأسواراً محددة .

ج - وإلى جانب الإيجاز والإيضاح هناك معنى التشخيص أو التجسيم الذي يلزم الاستعارة كثيراً .

ومن غمضة قول عبد القاهر أنك « ترى بها الجهاد حياً ناطقاً ، والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مُبِينَةٌ . . . وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون^(١) »

د - ويتميز من هذا الغرض - التشخيص والتجسيم - تميزاً ما ذهبه إلى طريقة بناء الاستعارة وتأليفها . فان تكن فاعلية الاستعارة ترتبط بقوة العلاقة بين المستعار والمستعار له أو بما سماه عبد القاهر (المبالغة) في التشبيه^(٢) . فإن ارتباطها بطريقة الإثبات أو (النظم) ارتباطاً أوسع وأعمق من ذلك . فالنشاط الاستعاري لا يقدم إلينا دائماً حدوداً واضحة ولا يسعف على وجود مشابهة موضوعية بين شيئين على نحو ما في الاستعارة التصريحية . وعبد القاهر يعبر عن هذا المنحى أو الاتجاه حين يقول إن طريقة الإثبات أو النظم لها أهمية خاصة في نشاط الاستعارة الأدبي . وإن أهمية الاستعارة لا ترجع إلى قوة الشبه أو (المبالغة) التي تحدث عنها النقاد من قبله . ذلك أن من العسير الفصل بين (النظم) و (جمال الاستعارة) . فالاستعارة في هذه الحالة ليست مجرد مجاز في اللغة من أجل نقل المعنى أو من أجل المبالغة فيه . إنما تأخذ الاستعارة شكلاً حياً بحيث نجد هناك ارتباطاً وثيقاً بين نشاطها الأدبي من ناحية ، وتركيبها النحوي من ناحية أخرى . حقاً إن الاستعارة - كما يقول عبد القاهر - « تقتضي قوة الشبه وكونه بحيث لا يتميز المشبه عن المشبه به ، ولكن ليس ذاك سبب المزية . وذلك لأنه لو كان ذاك سبب المزية لكان ينبغي إذا جئت به صريحاً - فقلت : رأيت رجلاً مساوياً للأسد في الشجاعة وبحيث لولا صورته لظننت أنك رأيت أسداً ، وما شاكل ذلك من ضروب المبالغة - أن تجد لكلامك المزية التي تجدها لقولك : رأيت أسداً ، وليس يخفى على عاقل أن ذلك لا يكون^(٣) » .

ليست المزية في المثبت ، ولكنها في طريقة الإثبات نفسها . يقول الشاعر (من

السيط) :

فأسبلت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضمت على العُساب بالبرد

(١) المصدر السابق / ٤١ (٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / ٣٤٤

(٢) المصدر السابق / ٢٢١ - ٢٢٢ ، ٢٣١ - ٢٣٢

هنا يلاحظ عبد القاهر قائلاً: من الممكن نظرياً أن نحىء بالشبه صريحاً فتقول «فأسبلت دمعاً كأنه اللؤلؤ بعينه . من عين كأنها النرجس حقيقة» ، ولكن هذه الطريقة تلغي الفاعلية التي جاء عليها النشاط الاستعاري . ولا تستطيع أن تجد فيها أية مزية خاصة . ولذلك يقول عبد القاهر إن طريقة الشاعر في إثبات الشبه في مثل هذا البيت هي التي أضافت إلى قوة الاستعارة^(١) .

من هذا الوجه نستطيع أن نتابع عبد القاهر في بحثه الفرق بين جماليات الاستعارة والتشبيه . فالتشبيه طريقة في بناء الكلمات وترابطها تختلف بعض الاختلاف عن الاستعارة . وهو من أجل ذلك يذهب إلى أنه كلما زاد التشبيه خفاء ، وغث مخرجه من الاستعارة كانت الاستعارة أكثر حسناً . يقول : «واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسناً ، حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع . ومثال ذلك قول ابن المعتز (من مجزوء المديد) :

أثمرت أغصان راحته بجنان الحسن هباباً
لا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه وتفصح به بدا التركيب أو التنظيم الشاعري للكلمات أقل روعة^(٢) ؟

ذلك كله صدى النظم وصدى صفة الاستعارة بالتركيب النحوي أو الإلحاح على مشكلة «الإسناد» . ومن أجل ذلك راح عبد القاهر - كما سبق أن ذكرنا - يقارن بين قوله تعالى «واشتعل الرأس شيباً» ، واشتعل شيب الرأس ، واشتعل الشيب في الرأس . ويستوقفنا عند كثير من مظاهر النشاط الخيالي الشعري . ويرى أن نشاط الاستعارة الجمالي يجب أن يتذوق في ضوء تفهم التركيب النحوي المستخدم في تكوينها^(٣) . ويلح على أن الاهتمام بمعاني النحو يكفل توضيح فاعلية اللغة والشعر فضلاً على فاعلية الاستعارة .

فمعاني النحو كالأصباغ في الرسم . فكما أنك ترى الرجل قد تهدي في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج : إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها لها ، وترتيبه إياها إلى ما لا يهتدي إليه صاحبه . كذلك الشعراء - أو المبدعين - في توخيهم معاني النحو أو وجوه بناء الكلمات وتنظيمها^(٤) .

ومن أجل معرفة فاعلية الاستعارة ، في الموروث النقدي والبلاغي وإدراك نشاطها

(١) المصدر السابق / ٣٤٥ (٣) المصدر السابق / ٧٨ - ٨١

(٢) المصدر السابق / ٣٤٦ (٤) المصدر السابق / ٧٠

الجمالي ، يكفي أن نلم ببعض الملاحظات الأساسية التي تتردد في هذا الموروث من زوايا مختلفة . لقد لاحظنا - في الفصل السابق - ما يتميز به النقد العربي القديم من تركيز حول (التشبيه) . وأثر ذلك في إعطاء مفهوم خاص للنشاط الخيالي التصويري . وفي ظل هذه العناية الفائقة بالتشبيه والاعتقاد التام بقوته وعلاقته بالشعر نشأت نظرة خاصة الى (الاستعارة) . أي أن الموقف الإشاري في التشبيه الذي يقوم على الربط والمقارنة والمحافظة على الحدود المتمايزة بين الأشياء كان هو نقطة البدء التي اتخذها النقاد والبلاغيون في النظر الى شئ ون الاستعارة . وهو الذي أثار بعض النقاد ووجههم الى منحى خاص يدور حول طبيعة الاستعارة ومعناها ووظيفتها .

الناقد القديم ينكر في بحث اللغة والمعنى إذابة الفوارق والحدود . ويلج دائماً على الفرق بين الدائم والمتغير ، بين الصفة ونقيضها ، ويقسم كل شيء أقساماً . ولذلك تبدو حقائق النشاط اللغوي أو (تفاعل الدلالات) ضائعة ويصبح الهجوم على النشاط الاستعاري منهجاً صحيحاً في المعرفة عند القدماء . هذا الهجوم يبلغ أقصى ما قدّر له من حب لدى أنصار الطبع وعمود الشعر . وموقفهم الفكري هنا ينبغي أن يكون واضحاً أمامنا كل الوضوح . وخلاصة هذا الموقف : انكار كل ما يجافي بتقاليد الشعر العربي الموروثة . وما سمي عمود الشعر . ومن ثم كانت الاستعارة وتحديد الصياغة معاً باطلاً . ومن أجل ذلك خيل إلى هؤلاء النقاد أن تشكيل الشعر اللغوي أو طريقة بنائه وتركيبه لا يكون شيئاً غير (المألوف) أو (الموروث) . أما تحوير المعنى القديم وتغيير طريقة العبارة عنه فقد كان غريباً عن مباحثهم ومناهجهم في التفكير . وأقرب إلى أن يكون ضرباً من الإحالة والتعسف . ومن أجل ذلك أيضاً أهملت فاعلية الاستعارة ، فنظر إليها على أنها مجرد زينة أو تحسين لنموذج سابق أو معنى قديم وعمملت على أنها من قبيل التأليف الحسن واللفظ البارع الذي «يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً»^(١) وأنها لا تؤدي وظيفة جمالية ولا تقدم إلينا يداً في تحليل لغة الشعر ونشاطه الخيالي ، ولا تخلق مجالاً أوسع من الإشارة أو المعنى القريب . ولأمر مانبه الناقد القديم إلى تأثير التشبيه في تعقيد مشكلة المعنى ، وأصبح شغل غير واحد من النقاد هو إعطاء التشبيه أهمية خيالية - بالقياس إلى الاستعارة - وسبب ذلك - كما يقول ابن الأثير - «أن حمل الشيء على الشيء بالمماثلة إما صورة وإما معنى يعز صوابه ، وتعسر الإجابة فيه ، وقلما أكثر منه أحد إلا عشر»^(٢) . ولأمر ما كانت الاستعارة - في كثير من الأحيان - ترتبط بإحساس بسيط وحيد الدلالة ،

(١) الأمدى : الموازنة ١/ ٤٢٥

(٢) ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانه نهضة مصر -

القاهرة ١٩٥٩ - ١٩٦٢ ١٣٢/٢٠

ويتخير في تقييمها زوايا المعنى التي ترتبط «بالمقاربة» ، ويطلب في التشبيه النادرة والاستطراف^(١) وكان التشبيه يضيف إلى المعنى أبعاداً أكثر لا تحتملها الاستعارة ولا تقصد بطبيعتها إليها - ويقال «أقسام الشعر ثلاثة : مثل سائر وتشبيه نادر واستعارة قريبة»^(٢) . وفي ضوء هذا التصور كله يمكن أن نفهم لماذا جمع ابن المعتز (٢٩٦ هـ) في «البديع» بين الاستعارة - التي هي عنصر أصيل في الشعر - وطرق أداء تتعلق بالشكل ولا تمس جوهر الشعر في كثير ، ولا هي حتمية فيه . وهي التجنيس والطباق ورد العجز على الصدر ومذهب عقلي مأخوذ باعتراف ابن المعتز عن الجاحظ - أي عن المعتزلة - وعلماء الكلام هو المذهب الكلامي^(٣) . وكان النشاط الاستعاري في حقيقته وظيفه واحدة . أو كأنه يهدف إلى الكشف والمعرفة من خلال التخلي عن عناصر غير قليلة أو إهمال جوانب من المعنى أو السياق . وفي ضوء ذلك أيضاً يمكن أن يفهم لماذا أغفل قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) الاستعارة إغفالاً تاماً في كتاب يبحث في نقد الشعر ، واستبعدها كل الاستبعاد من عناصر الشعر الأساسية^(٤) . أو لماذا ظلت الاستعارة بالنسبة للآمدي (٣٧١ هـ) بمنأى عن الذوق العام^(٥) - الذي لا يتكئ على الاستعارة في خلق المعنى ، ولا يحس بأنها هي العنصر الأصيل الذي يستحيل - دونه - النشاط الخيالي الشعري - لما فيها من تغير لافت في نظام الدلالات واضطراب كبير في مفهوم الحدود التي مثلها القدماء في نماذجهم ، وتغير جذري في معاني الكلمات التي تنتمي إلى أسرتها . ان الاستعارة تذيب الفروق وتلغي الحدود والمسافات وتكرر - في بحث اللغة والمعنى - آثار الثنائية ، واختصار المعنى في كيفية معينة أو صفة واحدة . ومن ثم فإن الناقد القديم نظر إليها على أنها تناقض الفلسفة اللغوية القديم التي عاشت دهوراً طويلاً ، وتهدم مبدأ «الثنائية» أو تعبت بحتمة «الوضوح» الذي لا يمكن أن ينال منه الشكل . وتصور فاعلية الشعر تصوراً ملائماً لهذا الموقف القريب ، ولم يكف عن التطلع إلى أن النشاط الاستعاري لأثره في خلق الخيال البياني أو في تكوين المعنى . ومن هنا كان القاضي الجرجاني يقول «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب . . . ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة

(١) المبرد - الكامل - ٢٨/٣ ، ٤٨ - ٥٠

(٢) المرزوقي - شرح ديوان الحماسة . تحقيق أحمد أمين ، وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة

والنشر - القاهرة ١٩٦٣ ، ١٠/١

(٣) ابن المعتز - كتاب البديع - تحقيق كراتشوفسكي - دار الحكمة - دمشق - (بدون تاريخ/٥٣)

(٤) قدامة بن جعفر - نقد الشعر/١٧

(٥) راجع الأمدي : الموازنة (باب ما جاء في شعر أبي تمام من قبيل الاستعارات) ٢٥٩/١ - ٧٨١ .

والبدیع إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض^(١) « وكان الاستعارة - على الأقل - تعبيراً طامعاً أو لا يوفيه كل حقوقه الممكنة . أريد أن أقول إن الناقد القديم لم يكن - تف نقدي - يعني بالاستعارة النشاط الخيالي التصويري الخالي من الإشارة أو الزينة . وإنما يعني فيما يظهر العبث بالمقومات الدائمة للتفكير الفني ومجافة الذوق العام الذي يرفض التجسيم ويكره أن تذوب مكانة الأشياء ، وفي هذا كله يتضح ضعف القدرة على تذوق مدلول الاستعارة الحيوي ، ومواجهة ما في العبارة الشعرية من معنى كثيف أو تعقيد جَم . أو ما في السياق من دلالات متفاعلة وعناصر متقاطعة .

ولما كان (التشبيه) يحتل في الموروث النقدي أهمية كبرى وكان سلطانه في النفوس قيمياً عميقاً ، فإن هؤلاء الذين يعشقون النشاط الاستعاري ويلحون عليه لم يستطيعوا أن يعطوا للموقف النقدي حول الاستعارية خصباً عميقاً . ذلك أن الفتنة (بالتشبيه) وبطبيعته التركيبية التي تكفل التمايز بين الحدود والأشياء ، أضفى على مفهوم الاستعارة تبسيطاً غير مشروع . وقل أن تجد عند أولئك الذين شغفوا بالاستعارة التفاتاً قوياً ، إلى ما في قلب التشكيل الاستعاري من عمق وثراء ، يطمأن إلى وفائه . أو وعياً كافياً بعناصر النشاط الاستعاري المسؤولة عن تكوين المعنى وقد ظل الناقد القديم يذكرنا بأن هناك نظاماً معترفاً به لا يجوز الخروج عنه . ومثلاً معيناً للغة وتشكيلها يقاس عليه نشاط الشاعر الخيالي ، ويعتقد أن النشاط الاستعاري معزول عن فاعلية السياق أو يصّر على أن يفهم هذا النشاط في ضوء وحدة الإشارة وتحدها .

والذي يقرأ موقف الناقد العربي القديم من الاستعارة لا بد أن يلاحظ إهماله لفاعليتها وشكها في اعتبارها جزءاً من الدلالة الخاصة بالعمل الفني . وليس من اليسير أن يظفر بتوضيح نشاطها الجمالي أو يتبين علاقتها بفاعلية السياق . بهذا نستطيع أن نفهم كل محاولات النقد العربي الخاصة بالاستعارة ، وأن نحلل كل ما بذل من طاقات خصبة في تصوير نشاطها البلاغي . ولنحاول الآن أن نصف هذه المحاولات وصفاً موجزاً . ويمكننا أن نقول هنا بأن مفهوم الاستعارة في النقد العربي يتحدد على أنها علاقة لغوية تقوم على مقارنة طرفيها - المستعار منه والمستعار له - وأنها تعتمد الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة على أساس من التشابه . ومن أجل ذلك كان ابن قتيبة (٢٧٦هـ) يرى أن العرب «تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني - الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى البجاوه - عيسى الحلبي - القاهرة (بدون تاريخ) / ٣٣ - ٣٤

كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً لها أو مشاكلاً^(١) ، وكان الجاحظ (٢٥٥ هـ) قبيله يشير بطريقة ما إلى أنه إذا عنيينا عناية خاصة بفكرة انتقال الدلالات فمعنى ذلك أن النشاط الاستعاري قد وضع تحت ضوء خاص . وبعبارة أخرى إذا أمعنا النظر في الاستعارة وجدنا فكرة انتقال الدلالات تؤدي - لا محالة - إلى فهم خاص لها . ومن هذا الوجه كان يرى أن الاستعارة هي «تسمية الشيء باسم غيره إذ قام مقامه^(٢)» . وإذا نظرنا إلى موقف ابن المعتز من الاستعارة فإن اهتمامنا الخاص - باختلاط مفهوم الاستعارة بمفهوم التشبيه^(٣) - لا يغير العلاقة القائمة بين الاستعارة وفكرة الانتقال في الدلالات . ابن المعتز يربط بين الاستعارة ونظرية النقل «أو الاستبدال» اللغوي . ومن خلال هذا الربط يريد أن يتعمق النشاط الاستعاري وأن يوضح فاعلية الشعر . إن الاستعارة هي نقل الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها^(٤) ، وإذا أهملت هذه العلاقة لن نستطيع أن نكشف كشافاً تاماً عن لب الاستعارة وبعبارة أخرى خرجنا من التشكيل الاستعاري إلى التعبير العادي . ومن المجاز إلى الحقيقة . وتقرأ موقف النقد العربي من مشكلة الاستعارة في القرن الرابع فتجد أن مثل هذا الفهم - أعني فكرة الانتقال في الدلالة - يعتبر - في الواقع - خلقاً لمبدأ فكري معين في فهم الاستعارة . وهذا صحيح . ففاعلية الاستعارة أو مدلولها الجمالي لا يزال موقوفاً على ما نسميه «النقل» أو «الاستبدال» والمسألة قد تنتهي إلى أن هذه الفكرة تعتبر في كثير من الحالات تصوراً أساسياً لنشاط المعنى أو مفهوم الخلق اللغوي . ومن ثم كان الأمدي يقول : (وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به^(٥)) ويرى أن العرب إنما استعارت المعنى لما ليس له (إذا كان يقاربه ، أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا ثقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه^(٦)) وإن لها حداً تصلح فيه (فإذا تجاوزته فسدت وقبح^(٧)) . وهذا الحد مرتبط بطبيعة العلاقة بين المستعار والمستعار له .

(١) ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن - تحقيق السيد أحمد صقر ، عيسى الحلبي - القاهرة سنة ١٩٦٧

/ ١٠٢ وانظر أيضاً . الشعر والشعراء ١/ ١٧٧ - ١٧٨

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ١/ ١٥٣

(٣) ابن المعتز : كتاب البديع . (وذلك قوله : الفكرة مخ العمل) / ٢

(٤) المرجع السابق / ٢

(٥) الأمدي : الموازنة ١/ ١٩١

(٦) الأمدي : الموازنة ١/ ٢٥٠

(٧) الأمدي : الموازنة ١/ ٢٤٢

وكان الخاتمي (٣٨٨ هـ) يقول : «حقيقة الاستعارة أنها نقل كلمة من شيء قد جعلت له الى شيء لم تجعل له»^(١) . ومن هنا ظل الروماني (٣٨٦ هـ) والعسكري (٣٩٥ هـ) يعتبر انها نقلاً لغوياً لا رصيد له من المعنى . فهي عند الروماني «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة»^(٢) وعند العسكري «نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض»^(٣) وبعبارة أخرى إن «النقل» اللغوي هو الشيء الذي لا يستطيع فهم الإدراك الاستعاري أو الخلق الفني دونه . أو هو الطريق الذي يتحول فيه النشاط اللغوي من مجرد المدلول الاشاري القريب الى ذلك العمل الفني الذي يحقق نوعاً من النشاط الخيالي التصويري . وكأن تأثير الإدراك الاستعاري وبواعثه لا يمكن توضيحه إلا في ضوء هذه النظرية - نظرية النقل والاستبدال اللغوي - وكأن النشاط الجمالي الخاص بالاستعارة لا علاقة له بمدلول الخلق اللغوي ، ولا بفاعليه التركيب أو نشاط السياق . وإنما هو نشاط يرجع الإلحاح عليه كما يتوقف فهمه على النشاط الخيالي الذي يحتاج إليه خلق الشعر أو التشكيل الاستعاري الذي يشترك في تكوينه .

ومن هنا شغف النقاد بالبحث عن التناسب العقلي الذي يجمع بين طرفي الاستعارة وألحوا على ما يسمى المعنى المشترك وقالوا : «إنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة»^(٤) . وأن مدار الأمر فيها على تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب الطرفان^(٥) و «خير الاستعارة ما بعدد وعلم في أول وهلة أنه مستعار فلم يدخله لبس»^(٦) . وفي ضوء هذا الفهم قال ابن طباطبا عن بيتي المثقب العبيدي عن ناقته - مع ما فيهما من تفاعل في الدلالات وتشابك في بنية المعنى :

تقول وقد درأت لها وخيني أهذا دينه أبداً وديني
أكل الدهر حلُّ وارتحال أما يبقى علي ولا يقيني

إنهما من الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة «فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة ، وإنما أراد الشاعر أن الناقه لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول»^(٧) . هذا الموقف الذي يلغي فاعلية الاستعارة ويهدم نشاط السياق انطلق

(١) الخاتمي - الرسالة الموضحة ، تحقيق محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٦٥ / ٢٩

(٢) الروماني - النكت في اعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن . تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام - دار المعارف . الطبعة الثانية ١٩٦٨ / ٨٥

(٣) العسكري / الصناعتين - ٢٧٤ ابن رشيقي : العمدة ١ / ٢٧٠ .

(٤) الجرجاني : الوساطة / ٤٢٩ وانظر الثعالبي : تيممة الدهر ١ / ٧٨

(٥) المرزوقي : شرح الحماسة ١ / ١٠ - ١١ . وانظر الوساطة / ٤١ (٧) عيار الشعر / ١١٩ - ١٢٠

منه قدامة أثناء إعجابه . المشوب بشيء غير قليل من الحذر والكره والإنكار - ببعض
 أشعار المتقدمين كقول امرئ القيس :
 فقلت له لما تغطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل
 وقول طفيل :
 وجعلت كوري فوق ناجية يقتات شحم سنامها الرحل
 وقول أبي ذؤيب :
 وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل قيمة لا تنفع
 على أساس أن هذه الاستعارات لم تبعد كثيراً «إذ كان مخرجها مخرج التشبيه» أما
 امرؤ القيس «فكانه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه لا أن له صلباً
 وهذا مخرج لفظه إذا تؤمل» (١) وفي ضوء هذا الفهم المنطقي الذي يتعامل به مع
 الشعر يصبح بيت ابن هرمة :
 تراه إذا ما أبصر الضيف كلبه يكلمه من حبه وهو أعجم
 من قبيل التناقض على جهة العدم أو «القنية» «فإن هذا الشاعر أقنى الكلب الكلام في
 قوله إنه يكلمه ثم أعده إياه عند قوله إنه أعجم من غير أن يزيد في القول ما يدل
 على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة . فإن عذر هذا الشاعر ببعض
 المعاذير ، إذ كانت الحجج كثيرة ، فهلاً قال كما قال عنترة العبيسي :
 فازور من وقع القنا بلبانه وشكا إلي بعبرة وتحمحم
 فلم يخرج الفرس عن التحمحم إلى الكلام ، ثم قال :
 لو كان يدري ما المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلمي
 فوضع عنترة ما أراده في موضعه» (٢) . وليس بعيداً بعد ذلك أن يقرن قدامة
 الاستعارة بالمعاطلة ، ويستنكر بناء استعارة على أخرى لما في ذلك من الغموض
 وإلغاء التمايز بين الأشياء .
 وفي ضوء هذا الموقف - أعني الحرص على مبدأ التناسب المنطقي بين
 الأشياء - يقسم الحائمي الاستعارة إلى ثلاثة أنواع أحسنها عنده ما تتضح فيه الثنائية
 والتمايز والوضوح بين الأطراف ، وأقبحها هو ما يسميه بالاستعارة المستهجنة (وإنما
 سميت مستهجنة لأنهم استعاروا لما يعقل أساء وألفاظ ما لا يعقل» . (٣) . كقول

(١) قدامة : نقد الشعر / ١٠٤

(٢) نقد الشعر / ١٢٩ - ١٣٠ (٣) الحائمي : الرسالة الموضحة / ٧٠

مزرد :

فما برح الولدان حتى رأيتهُ على البكر يمر به بساق وحافر
فجعل الشاعر قدم الرجل حافراً بينا الحافر للحيوان
وقول الخطيئة :

قروا جارك العيان لما جفوته وقلص عن برد الشراب مشافره
فجعل للرجل مشافر وإنما له شفتان ، والمشافر بلابل . ومثله قوله الآخر :

سأمنعها أو سوف أجعل أمرها إلى ملك أظلافه لم تشق
فجعل الملك ظلماً موضع الظفر ولم يكفه هذا بل قال لم تشق . (١) وفي ضوء هذا
الموقف أيضاً يعيب الحاقمي على المتنبي - في المقابلة الشهيرة التي دارت بينهما -
قوله :

شرف ينطح النجوم بقرنيه وعزّ يقلقل الأجبالا
لأنه جعل لشرف الرجل قرنين ، وهذه - وإن كانت استعارة - فإنها «استعارة خبيثة
جارية مجرى المعازلة . . والمعاظلة المذمومة أخس الاستعارة كما قال أوس بن
حجر :

وذات هدم عار نواشرها تصمت بالماء تولبا جدعا
فجعل للمرأة تولبا ، والتولب ولد حمار ، كما جعلت أنت - يقصد المتنبي - للشرف
قرنين . وهذا من أبعد الاستعارات وأشدّها مباينة لمذاهب حذاق الشعراء» (٢)
وإذا كان قدامة يناقش الاستعارة على أساس منطقي ويتفهمها من خلال
البحث عن معايير المنطق أو النزعة الشكلية الجامدة فإن الأمدي لا يفتقر عنه افتراقاً
جذرياً - وإن كان الأمدي يقيم نظريته إلى الاستعارة على أساس لغوي محض
ويتفهمها من خلال البحث عن نقاء اللغة وعمود الشعر ، أو من خلال البحث عن
الذوق والفطرة والمنهج العربي المحافظ - فكلاهما يهمل ما تنطوي عليه
الاستعارة ، داخل سياقها - من دلالات متفاعلة وتقاطعات مستمرة ، ويتصور
العلاقة بين طرفي الاستعارة على أنها صلة بين حدين معلومين لا تداخل بينهما ولا
تشابك . وكلاهما يتخير زوايا المعنى التي ترتبط بالإشارة الموجهة أو الدلالة
المحددة ، وينفل ما تنطوي عليه العبارة الشعرية من معنى كثيف ويصرّ على تصور
وظائف اللغة متفرقة أو متخاصمة . بل إن ما يقوله قدامة عن التناقض لا يفتقر في

(١) الحاقمي : الرسالة الموضحة / ٩١

(٢) الحاقمي : الرسالة الموضحة / ٧١-٧٢ وحلية المحاضرة / ٣٤ - ٣٤٣

جوهره عندما يطبق على الاستعارة عما يقوله الأمدي من أن «الاستعارة لا تستعمل إلا فيما يليق بالمعاني ، ولا تكون المعاني به متضادة متنافية . ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد» ^(١) وفي ذلك كله يتضح ضعف القدرة على مواجهة الاستعارة .

وعلى هذا النحو من عزل مفهوم الاستعارة عن مفهوم (الخلق) وتجاهل الدلالات الكامنة في كثافة العمل الأدبي تصور الأمدي أن من الممكن أن نبحث عن فاعلية الاستعارة بمعزل عن حساسية خيالية وقدرة واضحة على متابعة الشعور من حيث هو نشاط استيطقي ، وانتهى - بفضل ما أتيح له من إفادة مفاهيم المدرسة البصرية التي ينتمي إليها بحكم تلمذته على أبي الحسن الأخفش - إلى رفض القياس على الشاذ في اللغة بوجه عام ، والمجاز بوجه خاص ، لأنه «إذا اعتمدت العرب الشيء ضرورة لم يكن ذلك لتأخر» ^(٢) وليس له «أن يحدث لغة غير معروفة ، وينسب إلى العرب ما لم تقله ولم تنطق به» ^(٣) . ولا أن يقول «خلاف ما عليه وضد ما يعرف من معانيها» ^(٤) كأن يضع الألفاظ في غير مواضعها ^(٥) أو «يحمل المعنى على لفظ لا يليق به ولا يؤدي التأدية الصحيحة عنه» ^(٦) ، أو «يبتدع فيقع في المحال أو الخطأ» ^(٧)

وإذا اعتمد الشاعر الإبداع وخرج على طريقة العرب ومذاهبهم كقول أبي

تمام :

رقيق حواشي الحليم لو أن حلمه بكفئك ماماريت في أنه برؤ

أوقوله :

رعته الفيا في بعدما كان حقبة رعاها وماء الروض ينهل ساكبه ^(٨)

أو كقول أبي نواس :

أربع البلى إن الخشوع لبادي عليك وإنني لم أخنك ودادي

فمعدرة مني إليك بأن ترى رهينة أرماس وصون عواد

ولم أدرا الضراء عنك بحيلة فما أنا منها قائل لسعاد ^(٩)

(١) الأمدي : الموازنة ٢٧٦/١

(٢) الموازنة ٥٥٣/١ / ٢١٧ / ٢٤١ / ٢٤٦

(٧) الموازنة ١٤٧/١

(٣) الموازنة ١٥٩/١

(٨) الموازنة ١٤٣/١

(٤) الموازنة ٢٠٩/١

(٩) الموازنة ٢٨٤/٢

(٥) الموازنة ٢٢٧/١

(٦) الموازنة ٢٣٤/١

فمن سبيله ألا يخرج عن سنن القوم ومذاهب المطبوعين وأهل البلاغة الذين لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف ، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني ، وأخذ العفو منها - كما كانت تفعل الأوائل - مع جودة السبك وقرب المأثي ^(١)

ومن أجل ذلك جاءت استعارات أبي تمام «في غاية القباحة والبحانة والغثاثة والبعد من الصواب» ^(٢) لا تخضع لمبدأ الثنائية وحتمية الوضوح ولا تتفق مع حب العقلية العربية المحافظة للعناصر الأصلية الثابتة وشغفها بالحساسية اللغوية الضخمة . ولا أدل على ذلك من قول الأمدى في بيت أبي تمام :

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفك ماماريت في أنه برد
فهذه استعارة رديئة لأنها تخرج على المألوف ، وأقل ، على تقاليد العقل العربي «والخطأ في البيت ظاهر لأنني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالركة ، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ، ونحو ذلك ، كما قال الفرزدق :

أحلامنا تزن الجبال رزانة ونخالنا جثاً إذا ما نجهل
ومثل هذا كثير في أشعارهم . . وأبوتام لا يجهل هذا في أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون ، وإياه يعتمدون ، ولعله قد أورد مثله ، ولكنه يريد أن يتدع فيقع في الخطأ» ^(٣) . وقل مثل ذلك في قوله :

ظعنوا فكان بُكايَ حَولاً بعدهم ثم ارعويتُ ، وذاك حكْمٌ لبيد
أجدرُ بجمرة لوعةٍ إطفأوها بالدمع أن تزداد طُولَ وقود

فهذا أيضاً «خلاف ما عليه العرب ، وضد ما يعرف من معانيها ، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل ، ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شدة الوجع ، ويعقب الراحة ، وهو في أشعارهم كثير موجود يُنحى به هذا النحو من المعنى ، فمن ذلك قول امرئ القيس :

وإن شيفائي عبرةً مهراقةً فهل عند رسمٍ دارسٍ من مُعَوِّلٍ
وقول ذي الرمة :

(١) الموازنة ٥٢٣/١ - ٥٢٥

(٢) الموازنة ٢٦٥/١

(٣) الموازنة ١٤٣/١ - ١٤٧

لعلّ انحدار الدمع يعقب راحةً من الوجد أو يشفي نجس البلابل
وقول الفرزدق :

فقلت لها إنّ البكاء لراحةً به يشتفي من ظنّ أن لا تلاقيا
وهو كثير في أشعارهم ، ماعدل به أحد عن هذا المعنى ، وكذلك المتأخرون
على هذه السبيل سلّكوا ، وأبو تمام من بينهم قد ذكر هذا المعنى ، وكرره في شعره
متبعاً لمذاهب الناس ، فمن ذلك قوله :

نشرت فريد مدامع لم تنظم والدمع يحمل بعض ثقل المغرم
وقال أيضاً :

فلعل عبرة ساعة أذيتها تشفيك من إرباب وجيد محول
فلو كان اقتصر على هذا المعنى الذي جرت العادة به في وصف الدمع ، لكان المذهب
الصحيح المستقيم ، ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى ما لا يعرف في كلام

العرب ، ولأ مذاهب سائر الأمم^(١)
كل شيء يدل على الاهتمام بالمألوف اللغوي أو الارتباط بالتراث ودون هذا
المفهوم - الذي يلتقي مع المأثور والجماعة - لا يمكن أن تتمثل الهجوم العنيف على أبي
تمام - من قبل الأمدي - في مثل قوله :

يا دهر قوم أخدعك فقد أضحجت هذا الأنسام من خرفك
أوقوله :

فضربت الشتاء في أخدعيه ضربة غادرته عوداً ركوباً
أوقوله :

لم تُسق بعد الهوى ماء أقلّ قدئ من ماء قافية يسفيكه فهم
أوقوله :^(٢)

فهذه الأبيات - ونحوها كثير - تنطوي على شيء غير قليل من الغرابة والتعقيد .
والمعاني المتمحّلة والاستعارات البعيدة التي تشين وجه الشعر ، وكان كل إبداع
يحكم عليه من وجهة نظر مخالفة للمأثور أو الجماعة لنظام سابق مفترض قوي ، ومن
ثم يستحيل ذكاء أبي تمام إلى نوع من الغرابة أو البعد ومن ذا الذي يريد أن يكون
على الدوام غريباً بعيداً ؟

(١) الموازنة ٢٠٩ / ١ - ٢١١

(٢) الموازنة ٢٦١ / ١ وما بعدها . وانظر الموازنة ٢٧٦ / ١

البحث عن المقاربة في التشبيه يؤلف كثيرا من نظرية الاستعارة في النقد العربي ، وكل استعارة في الشعر تبحث عن هذا الطريق . قد تدق المشابهة ، وقد لا تبين . وقد تتشابه الأطراف التي تشكل العملية الاستعارية ، وتلغى الحدود ، ولكن النقاد المتقدمين كثيراً ما عاملوا هذه التغيرات والتشابهات معاملة الغامض والمعقد والغريب . أما تفاعل الدلالات أو الموقف المتحول المستمر ابداً فلا يؤبه به . شعار النقاد المتقدمين نحن لا نأبه إلا بالتأيز والوضوح والثبات . إذا كانت الاستعارة بنية واسعة يتغير معها المعنى على الدوام فإن هذا التغير المستمر لا يخذعنا ؛ ولكل شيء قوام ثابت أصيل . ومن أجل ذلك كانت الاستعارة المكيئة غريبة على ابن سنان^(١) ، وكان لها عند ابن رشيق وجود خاص متميز من الاستعارات الجيدة . قال ابن رشيق : إن من الشعراء من يخرج الاستعارة مخرج التشبيه كما قال ذو الرمة :

أقامت به حتى ذوى العود والتوى وساق الشريا في ملاءته الفجر
ومنهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه كقول لبيد :

وغداة ربسح قد كشفت ورقة إذا أصبحت بيد الشمال زمامها

ثم يعلق على هذين القسمين قائلاً : « وبعض المتعقبن يرى ما كان من نوع بيت ذي الرمة ناقص الاستعارة اذ كان محمولاً على التشبيه ، ويفضل عليه ما كان من نوع بيت لبيد . وهذا عندي خطأ لأنهم يستحسنون الاستعارة القريبة ، وعلى ذلك مضى جلة العلماء وبه أتت النصوص عنهم ، وإذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء »^(٢) .

ولم يحاول ناقد عربي قديم ان يصحح المفهوم المتوارث للاستعارة أو ان يتعمقه ، خلا عبد القاهر الجرجاني الذي كان يمثل بحق الاستثناء لهذا الحكم . ولا بأس أن نذكر القارئ هنا بأهم الملاحظات التي تتصل بجوهر الاستعارة ونشاطها الجمالي عند عبد القاهر . اذ يلاحظ عامة أن عبد القاهر قد أقام للاستعارة حدوداً محكمة فلم يقحم عليها ما هو غريب عنها ، ولم يخلط في المصطلحات أو يضطرب في تحديدها . وبذلك أصبح القول في مدلولها وطبيعتها أبين وأدق ، وأصبح القول في بلاغتها أكمل وأوفى . فالاستعارة - وفقاً لعبد القاهر - تقوم على فكرة (الادعاء) و (الاثبات) لا (النقل) . وقال الأمر فيها أو القصد بها إلى (المعنى) لا (اللفظ) وهي على ضربين : أحدهما ينقل فيه الاسم عن مسماه الأصلي إلى شيء

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة / ١١٠ - ١١٦

(٢) ابن رشيق : العمدة ٢٦٩/١

آخر ثابت معلوم فتجربه عليه وتجعله متناولاً له تناول الصفة للموصوف . والثاني ان يؤخذ الاسم عن حقيقته ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار اليه . واستخراج التشبيه من النوع الأول لا يحتاج إلى تأول . أما الثاني فإنه يحتاج إلى تأول ، والشبه فيه لا يتراءى لك الا بعد تأمل وتفكر وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحد الاول . ووجه الشبه في الاستعارة مفرد ومركب .

كذلك اهتم عبد القاهر بقلب التشبيه استعارة ورجع ، في ذلك ، إلى اسماه الشبه في (الصفة) أو في (مقتضاها) ، وألح على ضرورة تحليل البناء الاستعاري وكشف دقائق طبيعته ومعناه ، والتفت إلى مظاهر المعنى الحساسة في بناء الاستعارة ولاحظ أن نظام العبارة فيها يختلف عن نظامها في التشبيه ، ولذلك تراه يمس جانب التعريف والتفكير ، وينبه على أهمية « معاني النحو » في توضيح جماليات الاستعارة ، ويتحدث عن وظيفة « الأداة » ويشير مناقشات حول الفارق بين وجودها أو حذفها في هذا التركيب .

أما عن بلاغة الاستعارة نشاطها الأدبي فقد احتفل عبد القاهر (بالايجاز) فأشار إلى أن الاستعارة صورة مقتضبة من صور التشبيه وأن من خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها انها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجنني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر . كما احتفل (بالوضوح) و (البيان) وذهب إلى أنك ترى بها المعاني الخفية بادية جلية . واهتم كذلك « بالتجسيم » او « التشخيص » ورأى فيه عنصراً هاماً في جماليات الاستعارة وفي توضيح ما نسميه النشاط الخيالي التصويري على الاجمال . وذلك ان من الممكن - كما قال عبد القاهر - أن ترى بها الجماد حياً ناطقاً والاعجم فصيحاً والاجسام الخرس مبينة وان شئت ارتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون .

ثم لاحظنا ان « التجسيم » يرتبط عند عبد القاهر بفكرة (التقديم الحسي) للمعنى ، ويرادف مع ما نسميه الان « بالتصوير » ومن أجل ذلك ذهب عبد القاهر إلى ان الخلق الشعري هو في أساسه نشاط تصويري ونتيجة تشكيل مادي للمعنوي او لمعقول ينبغي ان يجد التعبير . ومن أجل ذلك ايضاً وجدنا عبد القاهر يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام أو المصور ويلح على أن فاعلية الرسم وفاعلية الشعر شيء واحد . وأن التصويرات والتخيلات الشعرية كالرسم تماماً في انها تؤثر في المتلقي وتؤدي به إلى حالة غريبة لم تكن لديه قبل رؤيتها أو تلقيها ويغشاها ضرب

من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه .

ثم رأينا ان فاعلية الاستعارة ترتبط عند عبد القاهر بقوة العلاقة بين المستعار والمستعار له ، لكن ارتباطها ، عنده بطريقة الاثبات او النظم ارتباطاً أوسع وأعمق . وعبد القاهر يعبر عن هذا المنحى حين يقول إن طريقة الاثبات او « النظم » لها أهمية في نشاط الاستعارة الأدبي . وان جماليات الاستعارة لا ترجع إلى قوة الشبه أو « المبالغة » التي تحدث عنها النقاد من قبله وإنما ترجع إلى التركيب النحوي المستخدم في تكوينها . ومن أجل ذلك ألح عبد القاهر على « معاني النحو » كثيراً ورأى ان الاهتمام بهذه المعاني يكفل توضيح فاعلية اللغة والشعر والاستعارة على الاجمال . أو أن هذه الفاعلية لا يمكن ان تنكشف أو تنمو في خارج معاني النحو ووجوه تنظيم الكلمات^(١) ولعلنا نجد في تراث النقاد المتأخرين بعد عبد القاهر شيئاً متميزاً عما أنجزه وأضافه بالنسبة لمبحث الاستعارة ، وانما اكتفوا بالشرح والتوضيح والتحديد لبعض التفاصيل والمصطلحات . وذلك هو ما فعله الزخشري والفخر الرازي في القرن السادس والسكاكي وابن الزمكاني في القرن السابع ويمحي بن حمزة في القرن الثامن . فقد تقبل الزخشري حالة الاستعارة (بالادعاء) ولا سيما عندما كان يجد مشقة في تأويل بعض الاساليب المجازية ويدرك صعوبة في استخراج الحدين من التعبيرات الاستعارية وفي هذه الحالة تصبح المشابهة أكثر تعقيداً والنقلة بين الطرفين تحتاج إلى تأول وحلق ومهارة ، كما في قوله تعالى « وانخفض لها جناح الذل من الرحمة » وقول لبيد :

وغداة ربيع قد كشفت وقرة
وقول امرئ القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف اعجازاً وناء بكلكل^(٢)

ومن هنا ايضا عرف الفخر الرازي الاستعارة بأنها « ذكر الشيء باسم غيره وإثبات ما لغيره لأجل المبالغة في التشبيه »^(٣) وذهب الخوارزمي الى أنها « ادعاء معنى الحقيقة في الشيء »^(٤) وقال السكاكي ان الاستعارة « هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه

(١) انظر للمؤلف : التشكيل اللغوي والجمالي عند عبد القاهر الجرجاني (في ضوء فاعلية اللغة ونظرية السياق) (رسالة دكتوراه - مخطوط) ص / ٢٤١ - ٢٨٢

(٢) علاقة البلاغة بالنحو عند الزخشري / ٣١٤ - ٣١٦ ، وقارن بالكشاف / ٢٦٨ / ١ والكشاف / ٢٤٥ / ٤٤٥ / ٢ والكشاف / ٩٦ / ٣ الدر الدائر / ٩ - ١٠ / وأساس البلاغة / ١٢٦ / ١

(٣) الرازي : نهاية الايجاز في دراية الاعجاز / ٨٢ (٤) الخوارزمي : شرح سقط الزند / ١٧٦

وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به ، دالاً على ذلك باثباتك للمشبه ما يخص الشبه به «^(١)» وانتهى ابن الاثير إلى أن المجاز « إنما كان ضرباً من القياس في حمل الشيء على ما يناسبه ويشاكله »^(٢) وقال إنسا « إذا حققنا النظر في الاستعارة والتشبيه وجدناهما أمراً قياسياً في حمل فرع على أصل المناسبة بينهما وإن كانا يفترقان بحددهما وحقيقتهما »^(٣) . ولم يتردد ابن الزمكاني في أن يقول « واعلم أن الاستعارة فائدتها أن توجب حصول ما سبقت له إيجاباً ذاتياً يستحيل مع ما ذكرته أن يعرى عنها ، ألا ترى أن الاسد لذاته يجب أن يكون شجاعاً ولم ينشأ له ذلك بسبب ذات أخرى »^(٤) . وكلها تعريفات نشأت تحت وطأة تأثير فهم عبد القاهرة لمشكلة الاستعارة في العمل الأدبي أو لنقل في فهم المعنى .

- ٣ -

مشكلة نشاط الاستعارة البلاغي أو الجمالي مشكلة معقدة تحتاج إلى مزيد من التوضيح . ذلك أن كثيرين من النقاد يعتقدون أن جمال الاستعارة مرتبط بموقف جزئي معين . ومن الصعب عليهم أن يوافقوا على أن الخيال البياني ينمو من خلال الإدراك الاستعاري ، فضلاً عن كونه ذا أثر إيجابي في تكوين المعنى . إن بلاغة الاستعارة تتميز - في النقد العربي القديم - بالمبالغة المألوفة والإيضاح والتلوين ولكن النشاط الجمالي للاستعارة لا يحفل بهذه الدلالات المحددة . أو ينبغي ألا يكون هذا هدفه الأول . الاستعارة نشاط لغوي خالق للمعنى . ووسيلة من وسائل الإدراك الخيالي المتميز من التحليل والبيان المباشر والمدلول الثابت . وهذا الوصف أدل على فاعلية الاستعارة وعلاقتها بالشعر - من حيث هو نشاط لغوي خالق للمعنى - وصلتها الوثيقة بطبيعته التي تخضع لتقاطعات مستمرة . أو تتحدد في ضوء عدم ثبات المدلول . ولكي نشير إلى شيء مما نعني هنا ، نعود إلى موقف النقد العربي من بلاغة الاستعارة ونشاطها الفني :

١ - لقد اهتم الرماني وأبو هلال العسكري ببلاغة الاستعارة اهتماماً كبيراً ، وبذلاً في سبيل ذلك محاولات من أخصب محاولات النقد العربي القديم وأوسعها وأبينها . ولكنهما يبدآن من وجهة وظيفة الاستعارة اللغوية ومدلولها الإشاري القريب . ومن ثم يبدو نشاطها الأدبي معطلاً أو ضيقاً . ففاعلية الاستعارة - في نظر هذين الناقلين - يمكن أن تنقسم ، على الإجمال ، أربعة أقسام :

(٣) ابن الأثير : المثل السائر ٨٣/٢
(٤) ابن الزمكاني : التبيان في علم البيان ٤٢

(١) السكاكي : مفتاح العلوم / ١٧٤
(٢) ابن الاثير : المثل السائر ٨٧/٢

أ - شرح المعنى وفصل الابانة عنه - ب - تأكيد والمبالغة فيه - ج - الایجاز - د - تحسين المعرض^(١) وكل هذه ارتباطات لا علاقة لها بوظيفة الاستعارة الادبية ، ولا تتفق مع مكانتها الفطرية من الشعر أو الفن . ولا تعبر عن هبتها أو عما تستوعبه من ثراء وخصب كامن ، فضلا على أن هذه الارتباطات تهمل الاختلاف بين المعنى الذي يزكو كلما نما النشاط الخيالي . ولا يمكن أن تؤدي إلى فهم الشعر كنشاط متميز . وإذا ما انتقلنا إلى النماذج التي عرض لها هذان الناقدان بدا لنا أنها لا يحفلان بتركيب الاستعارة ، وأنها غير قادرين على متابعة إحياء بنائها المادي . حقا انها يشيدان بالحسن . ويلحان على أن الاستعارة أبلغ من الحقيقة وأحسن ، وأنها تفعل في نفس المتلقى ما لا تفعل الحقيقة^(٢) ، ولكنها إشارات سريعة ساذجة لا تقوم على أصل واضح ، ولا تخرج على حدود التقليد المتبع ، والنظرة التأثرية والتقويم الخاطيء . على حين أن أوضح خاصية للاستعارة مجاوزة تلك الحدود .

ب - على أن بلاغة الاستعارة ارتبطت عند بعض النقاد بفكرة « التناسب » القوى بين المشبه والمشبّه به . هذا الأمدي يقول : « وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له اذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله . أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا ثقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه »^(٣) .

والأمدي نفسه يذهب - في موضع آخر - إلى أن الاستعارة جوهر أصيل في الشعر ، وأنه لا بد أن تكون لا ثقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه^(٤) ومغزى هذا كله أن فكرة « المناسبة » جزء هام في تكوين الاستعارة ذاتها وعنصر أساسي في صياغتها ونموها . وفي توضيح ما نسميه النشاط الخيالي الشعري . ومن أجل ذلك راح الأمدي يستوقفنا عند قول امرئ القيس (من الطويل) :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل
فالاستعارة هنا تم لها الحسن والجودة والصحة لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت وكذلك قول طفيل الغنوي (من الكامل) :

وجعلت كوري فوق ناجية يقتات شحم سنامها الرجل
الاستعارة تم لها حسناتها لأنها كانت من أليق شيء بما استعيرت له ، وغير منافرة لمعناه . وذلك أن شحم السنام - كما يقول الأمدي - لما كان من الأشياء التي تقتات ،

(١) انظر في ذلك : العسكري : الصناعتين / ٢٧٤ ، والرماني : النكت في اعجاز القرآن / ٨٦ /

وما بعدها . (٤) الأمدي - الموازنة / ١ / ٤٢٣

(٢) المرجع السابق المصدر والصفحة أنفسها

(٥) المرجع السابق : ٢٦٦ / ١

(٣) الأمدي : الموازنة / ١ / ٢٦٦

وكان الرحل أبداً يتخونه ويتنقص منه ، ويذيه - كان جعله إياه قوتاً للرحل من أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى^(١) وانظر على النقيض من ذلك قول أبي تمام (من البسيط) :
لم تسق بعد الهوى ماء أقل ندى من ماء قافية يسقيكه فهم

فهذه الاستعارة من ردى الاستعارات وقبيحها وفاسدها ، لأن أبا تمام جعل للقافية ماء على الاستعارة فلو أراد الرنق لصلح ، ولكنه قال : يسقيكه . ففسد معنى الرنق ، لأنك اذا قلت هذا ثوب له ماء أو لفظ له ماء لم تجعل الماء مشروباً على استعارة فتقول : ما شربت ماء أعذب من ماء شربته عند فلان ، ورأيت على فلان ، وكذلك لا تقول : ما شرب ماء أعذب من ماء (قفانبك) أو أعذب من ماء (قصيدة) كذا .
« لأن للاستعارة حداً تصلح فيه فإذا تجاوزته فسدت وقبحت »^(٢) . والواقع أن كثيرين من النقاد كانوا مفتونين بفكرة « المناسبة » و « الحدود » ولذلك ألحوا على أن الاستعارة تعتمد في قوتها على « المشابهة » ، وأن فاعليتها لا تظهر إلا بعد إدراك « المناسبة » التي تجمع بين طرفي الاستعارة . وقالوا « إنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة »^(٣) وأن ملاك الأمر فيها على تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب الطرفان^(٤) . وكأن فكرة « الحدود » تستوعب كل سياق المعنى وثناء التركيب .
وأنها أوضح مثال لما نسميه فاعلية الاستعارة ونشاطها الأدبي وكأننا اذن لا نستطيع أن ننظر الى هذه الفاعلية بتقدير خاص . - ٤ -

الآن نستطيع أن نعرض خلاصة موقفنا من جماليات الاستعارة في موروثنا النقدي وأن نجاوله - استكمالاً للنهج الذي يسري في البحث كله - إلى حديث توجيهي عن الرأي في بلاغتها إجمالاً ، وما قد يبدو في (تركيبها) أو (سياقها) من خصائص فات النقاد إدراكها . وإذا كان لا مناص من توجيه عام فحسبنا أن نقول إن الناقد القديم شغلته أشياء لا صلة لها بالبحث الأدبي في البلاغة أو بنشاط الشعر . فقال إن من خصائص الاستعارة الإيجاز والإيضاح والتشخيص والتجسيم . وأن بلاغتها بالنسبة إلى التشبيه ليست قوة المشابهة ذاتها وإنما هي طريقة التعبير عنها . الاستعارة - إذن - ما تزال بعيدة عن كل موقف رمزي أو تأويل أساسي ، ونشاطها الجمالي لا يزال أداة للإشارة ، وما يزال هناك

(١) المرجع السابق / ٢٦٧/١

(٢) الأمدي : الموازنة / ٢٧٥ - ٢٧٦

(٣) الجرجاني : الوساطة / ٢٩٩

(٤) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة / ١٠ - ١١ . وانظر الوساطة / ٤١

انفصال بين (المعنى) وطريقة التعبير عنه ، بين المعنى والصياغة أو الاستعارة التي توجزه أو توضحه أو تجسمه .

موقف الرماني والعسكري والآمدى الذين يربطون بين الاستعارة والدلالات المحددة موقف هام تبلور فيه قيمة كبيرة ، لا لأنه ينطوي على تصور خاص في فهم

نشاطها الجمالي ، ولكن لانه يضيء أمامنا الطريق الذي نسلكه ، ويعبر عن موقف رديء من الخيال البياني ونشاط الاستعارة ذاتها . ومن أجل ذلك لم يستطع الناقد القديم أن يهدم الموقف الموروث هدماً تاماً ، ولا أن يفسر الاستعارة باعتبارها بناء لغوياً خالفاً للمعنى أو نشاطاً خيالياً بديلاً عن شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته . وليس يستتج من ذلك أن الناقد القديم لم يستطع أن يتجاوز الحدود أو الأفكار السابقة ، ولا أن يسمو بها . إذ يلاحظ ، عامة ، انه قد أقام للاستعارة حدوداً محكمة . وأنه اعتمد في ذلك على تحليل نظري للمسائل ، واستند إلى أسس نظرية واضحة ومحددة . فهو لا يقحم عليها ما هو غريب عنها ، ولا يخلط في المصطلحات أو يضطرب في تحديدها . فضلاً عن أن العلاقة بينها وبين المجازات ليست مبهمة وإنما يعبر عنها تعبيراً تفصيلياً واضحاً . وبذلك أصبح القول في مدلولها وطبيعتها آيئناً وأدق ، وأصبح القول في بلاغتها أوفى وأوضح ، ولذلك من الممكن أن نقول : ان أهم ظاهرتين في البناء الاستعاري في النقد العربي والفروق بين الاستعارة وغيرها من مظاهر النشاط الخيالي الأخرى ، والظاهرة الثانية هي الإحساس البلاغي أو الفني . فالناقد القديم يعني بتحديد الاستعارات وتحسس مواقعها في النفوس . قارن الناقد القديم بين الاستعارة والتشبيه ، وألح على الفرق المعنوي بعد الشكلي بينهما ، وافاض في صفة الاستعارة بالكناية وما تخالف فيه الاستعارة التصريحية وإن يكن لا يسميها بهذا الاسم . فضلاً عن تلمس الفروق بين الاستعارة المفيدة وغير المفيدة . واهتم - من وجهة خاصة - بالفروق بين أوجه الشبه باعتبار العلاقة بين جنسي المستعار والمستعار له . وعنى عناية بينة بالمقارنة بين ذكر الأداة وحذفها ، وحاول أن يتلمس مزية التركيب أو النظم في بناء الاستعارة وتشكيلها اللغوي ، وأن يستعين بهذه المقارنات والفروق على توضيح جماليات الاستعارة وفاعلية النشاط الخيالي الشعري . ولأمر ما بدا له ان الاستعارة - أحياناً - صورة ذات إيحاء جم ، ومظهر إيجاز واضح وبؤرة علاقات مكثفة لا تقف عند فكرة خاصة . وأنها مع التشبيه والتمثيل - أصول كبيرة كان جل محاسن الكلام - إن لم نقل كلها - متفرعة عنها ، وراجعة إليها . وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها ، وأقطار تحيط بها من جهاتها^(١) .

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / ٣٣١

- ٥ -

أما (النقل) أو (الإثبات) فليس سمة بلاغية لطبيعة الاستعارة ومعناها وإنما السمة في إثراء المعنى ، والغاء الحدود ، وتفاعل الدلالات . وينبغي أن نحتري فنقول إن دلالة الاستعارة الفنية يصعب صياغتها في كيفية معينة أو تعبير منطقي موجه . ويخيل إلينا بعد معاناة واسعة أن صياغة هذه الدلالة المدعاة التي تقوم على الإثبات أو النقل غير ذات فائدة يسعى إليها . فإنه ليكفي كثيراً أن يتأمل المرء الكيفيات أو الخاصيات الدقيقة التي تطبع حديث الاستعارة في كل نوعيها - النقل والإثبات - كي يتذوق معاني قد تتباين نماذجها وتختلف طبائعها ولكن ذلك لا يحول البتة دون معنى مشترك بينهما .

وليس هذا المعنى سوى استيحاء للدلول الصورة المستعارة الأدبي أو الرمزي المستخدم في كليهما . وتذوق لنشاط السياق أو (التركيب) الذي يدخل في تشكيلهما النشاط الاستعاري وفقاً للناقد القديم لا يحدث تغييراً جوهرياً في حقيقة المعنى . المعنى (ينقل) من بناء لغوي إلى آخر . أو (يثبت) للمستعار له فلا يناله تعديل أساسي . كأن النقد العربي القديم لا يعنى بهذه التفصيلات . ولكن الناقد القديم نفسه ظل يسلم بمبدأ (الثنائية) و (الحدود) بين المستعار والمستعار له . وظل هناك فرق بين (المعنى) و (المبنى) بين الدلالة والمدلول عليه . الناقد القديم يقول : إن الاستعارة تثبت المعنى للمستعار له وتدعيه بطريقتين : أحدهما تكون المشابهة فيه صريحة والنقطة بين الحدود واضحة لا تحتاج إلى تأول أو عناء ، والثاني يخفى فيه النقل والمشابهة ولا يقبل الاجراء الذي يتبع عادة في العودة إلى التشبيه . وفي كلا الطريقتين يظل مبدأ الحدود قائماً ، وتظل فكرة التشبيه ثابتة لا تخضع لاعتبارات خاصة أو سياقية . الخلاف هو في وضوح المشابهة الموضوعية بين حدي الاستعارة وخفائها . والمشابهة عبارة غامضة والناقد القديم يستوضحها فيعنى بالعلاقة بين جنسي المستعار والمستعار له . هنا يلح على الشبه باعتباره مأخوذاً من صفة عقلية . أو يلح على خاصيات معينة كالخاحه على المحسوس والمشاهد والمعقول . التشابه الموضوعي بين حدي الاستعارة قائم ، ولكن الموقف النقدي القديم يجب أن يعاد التعبير عنه بتفصيلات أوفى وأوضح قليلاً . النقد العربي القديم يعرف - مثلاً - فكرة الحدود ، والمعنى المشترك أو الصفة التي تجمع بين المستعار والمستعار له . والحد الذي تصلح فيه الاستعارة أو تفسد^(١) . هنا يأتي ناقد كعبد القاهر فينظر بين طرفي الاستعارة في ضوء هذا البناء الاستعاري السابق . كذلك النقد العربي يعرف المحسوس أو المشاهد والمعقول^(٢) ، لذلك يظل الناقد القديم مفتوناً بفكرة الترابط الحسي أو

(١) الرمانى : النكت في اعجاز القرآن / ٨٦ - ٩٤ . والعسكري : الصناعتين / ٢٧٤ - ٣١٦
والأمدي : الموازنة : ٢٥٩ - ٢٨١ (٢) المرجع السابق : والصفحة نفسها .

المعنوي . ويظل يتعقب مظاهر المحسوس والمعقول دون أن يعدل من الفقه اللغوي لهذه التشكيلات الحسية أو المعنوية ، أو يرتفع على المعنى المعروف لكليهما ، أو يعطيها وظيفة جديدة ، أو يحاول خلق معنى جديد من تفاعل الأطراف - أو المواقف - التي تدخل في بناء الاستعارة وكان الخيال ، في النشاط الاستعاري ، حين يستعين ببعض العناصر الحسية لايهدف إلى خلق نشاط خيالي ثان بديل منها . وكأن فاعلية الاستعارة رهينة بكونها صورة ذات صفات حسية أو معنوية ، وأن جمالها يعتمد على ما تقدمه وظيفتها المعجمية من إدراكات وإحساسات مباشرة لا علاقة لها بالتمثل الخيالي الذي يقوم حولها ، أو بالارتباطات الوجدانية والمشاعر المصاحبة لها .

- ٦ -

وقول الناقد القديم (بالايجاز) مع الاستعارة مصدره نظر بعيد إلى أن اللغة لا تخلق المعنى وأن نشاطها التصويري أو البلاغي يعتمد دائماً على معنى سابق أو دلالة موجهة . والدلالة الموجهة قد تنتهي في السلم العقلي إلى اعتبار الاستعارة عنصراً إضافياً طارئاً فيكون الإيجاز هو وحده المعنى القائم أو المعترف به . هذا هو كل ما يهيم الناقد العربي القديم . الاستعارة معوها (كثرة المعاني) أما طبيعة المعاني أو تخصيص قسم منها بالمزية أو الفضل فمما لا أثر له في النقد العربي القديم . هناك فرق بين الإيجاز في الأحاسيس ، والايجاز في المعاني العقلية الواضحة ، ولكن نقدنا القديم لم يستطع أن يتلمس هذه الفروق . لأن السياق لم يكن له أثر خاص في هذا الموروث النقدي ولأن البراعة الأدبية لم تكن في استحداث تفاعل قوي خصب بين المواقف التي يتضمنها البناء الاستعاري . أو أن النشاط الجمالي للاستعارة لم يكن نابعاً من خصب الإبانة الوجدانية لهذا البناء . المعنى في التعبير العادي والاستعاري واحد . والخلاف بينهما في هذه الزينة أو في طريقة التعبير . مثل هذا الموقف هو الذي نجده في النقد العربي القديم . كان النقاد القدماء يقولون إن الاستعارة توجز المعنى . إيجاز المعنى في التشكيل الاستعاري هام عند النقاد جميعاً في اللغة العربية . هذا الإيجاز مرجعه إلى التعبير عن المعنى ، بطريقة خاصة ، تعبير يجعله موجزاً أو مكثفاً . حين نلم بموقف النقد العربي القديم في النشاط الاستعاري الذي يعطينا الكثير من المعاني باليسير في اللفظ نتذكر موقف الرماني والعسكري الذي يلخص نشاط الاستعارة الجمالي بالإشارة إلى المعنى بالقليل في اللفظ^(١) . أريد أن أقول ان الاستعارة عند النقاد جميعاً لا تخلق المعنى . وهي - دائماً - تعتمد في وجودها على معنى سابق . وأن المشكلة الوهمية التي كان يخضع لها الناقد القديم ،

(١) انظر : ابو هلال العسكري : الصناعتين / ٧٤ ، والرماني : النكت في اعجاز القرآن / ٨٧ .

باستمرار أو يعاني منها هي : كيف نصوغ هذا المعنى أو نكسوه ؟ وهنا الجواب الذي يحال فيه التعبير الاستعاري الى إشارة موجهة أو يربط بين الاستعارة والدلالات المحددة . وهو أن الاستعارة توجز المعنى ، وأن مدارها البلاغي يؤول إلى كثرة المعاني التي ترتبط بصياغتها أو بطريقة تشكيلها . ولم يخطر للناقد القديم أنه لا ضرورة لأن ينسب إلى الاستعارة إيجاز المعنى أو اختصاره في كيفية معينة أو منحى محدد ، وأنه ما دامت الاستعارة عنصراً أصيلاً من عناصر النشاط الخيالي ، أو تكوين الشعر ، فلا داعي لتعقب هذه الصياغة أو الكسوة التي تهمل فاعلية اللغة والسياق ، فضلاً عن إهمال فاعلية الشعر ، وتجعل النشاط الاستعاري بسيطاً واضحاً .

- ٧ -

وإذا كنا لا نذهب مذهب النقاد المتقدمين في فهم (الإيضاح) - كششاط بلاغي للاستعارة - فانا لنأنس إليه في إدراك بعيد لمعنى من (الإيضاح) يحضر الكلمة أو الصورة المستعارة . ولكن القول بالإيضاح في ذاته إضفاء لقارئ خارجية على مدلول الاستعارة في ذاتها ، ويجعل المعنى مغلقاً أو قريباً يحتاج إلى معاناة لكي يكون عميقاً ، ويشعر للانفصال بين الاستعارة و (تركيبها) ، ويجعل تذوق فاعلية السياق شاقاً ، أو يحول - تماماً - دون إدراك هذه الفاعلية . ومن المحقق أن فكرة (الإيضاح) ساعدت على إهمال العلاقة بين الاستعارة ومدلولها الرمزي . فإن بلاغة الاستعارة - وبخاصة في الشعر - لا يمكن أن تعزى الى موقف إشاري لا غير . ذلك أن الاستعارة ذاتها أو بناءها ذو أثر لا ينكر في تكوين المعنى . أو خلق نشاط خيالي لا يستطيع التعبير عنه غيرها . اعتبار (الإيضاح) نشاطاً جمالياً للاستعارة ساير الموقف النقدي القديم . من ذلك - مثلاً - «شرح المعنى وفضل الابانة عنه»^(١) وأنها «تزيد المعنى المكشوف بهاء»^(٢) . فالإبانة عن المعنى أو زيادته إيضاحاً وبهاء يخلص المعنى من تموجاته وتقاطعاته وانتائه إلى سياق حي متفاعل على الدوام ، ويؤدي بالمعنى أو النشاط التصويري إلى ما يسمى بالبعد الواحد أو المنحى الثابت المستقر . إن «الإيضاح» لا يتجزأ من فاعلية الاستعارة في الموروث النقدي والبلاغي ، وإليه يعزى نسب غير قليل من إفساد النشاط الخيالي الشعري ، وتذوق المدلول الأدبي في البناء الاستعاري كان ذو الرمة يقول (من الطويل) :

إذا الهجر أودى طولبه ورق الهوى من الإلف لم يقطع هوى مية الهجر

(١) انظر . أبو هلال العسكري : الصناعتين / ٢٧٤ والرماني : النكت في اعجاز القرآن / ٨٥

(٢) الأمدي : الموازنة : ٤٢٥ / ١

هل نستطيع أن نقول إن فاعلية الاستعارة ترجع الى أنها «توضح» المعنى الخفي - كما يقول الناقد القديم - فتجعل الحب شجراً وتجعل له ورقاً أخضر أين ، اذن ، معاناة ذي الرمة ، ومغالته للهجر والاحساس بالجفاف والذبول - حفاف الحب وذبوله في قلوب العشاق - من أجل أن يبقى ورق الحب في قلبه أخضر دائماً لا يذوي ولا يتساقط ، أولنقل

من أجل الحياة والتشبث بالبقاء ؟ أين فاعلية السياق الذي يمكن أن يساعدنا - إلى حد ما - في التعرف على بعض الإحساس بالهجر والذبول الذي أشرنا إليه ؟ ذلك أن قراءة التشكيل اللغوي بقدر من العناية تفتح أمامنا الطريق لفهم أفضل للنشاط الاستعاري أو الخلق الشعري . وبعبارة أخرى إن السياق يكسب الاستعارة قدرات أبعد من قدراتها المعجمية وإثارتها القرينة بحيث توحى بدلالات عميقة لا نستطيع أن ندعى أن هذه الدلالات يسيرة أو قريبة . فمادة الكلمة المستعارة تعمل في بناء التأثير . ذلك لأن صلة ذي الرمة بورق الهوى صلة نفسية . وهو في كل حال متأثر بدلالة الورق الوجدانية من حيث ذبوله وجفافه ومن حيث دوام حيويته وخضرته . والتعبير بصيغة الماضي (أودي - لم يقطع) يلقي في النفس ظل الواقعية وما يصاحبها من الإقناع والتقبل . ومن ثم كانت هذه الصيغة من أقوى ما يحفز الشاعر إلى الحرص على هذه العلاقة المنقطعة أو مودة الهجر ، وأشد ما يدعو إلى التمسك بمية ، وإلى أن يتفنى بغصن حبها الذي يورق - على الدوام - في قلبه . أريد أن أقول إن فكرة (الإيضاح) تضر بالمعنى وتضطرنا إلى أن نغفل ما بين الاستعارة والسياق من تفاعل وتبادل واتصال . فكرة (الإيضاح) تجعلنا نقتطع جزءاً واحداً من العلاقة أو المعنى من أجل أن نعلي شأنه ونعطيه أهمية كبيرة . وإعلاؤه ، أو إعطاؤه أهمية خيالية - لا شك - إلغاء لفاعليته لأننا نغيره عن وجهه ونغض عن التمثيل الحي أو التقاطعات المستمرة في إيقاع المعنى نفسه ، وننسى أن وحشة الشاعر معنى حيوي نابض لا تستطيع الأوراق بدالاتها القرينة أن تخف هذه الحيوية النابضة أو المضطربة . ومن الممكن أن يقال : إن الاستعارة ليست بعيدة عن فكرة مواجهته الإحساس بالخوف - الخوف من الذبول والجفاف - وإزالة الوحشة والانفراد . وأنها تشير - بطريقة ما - إلى مخاوف ذي الرمة وأهدافه المضمرة في نفسه دون أن يشعر بملاحمها الغامضة ووطأتها القاسية ومطالبها الملحة . وهذا ما أعنيه حين أقول بإهمال فاعلية الخلق اللغوي ، وثبات المدلول ووحدة المنحى أو الاتجاه . إذا كان (الإيضاح) أقرب إلى نقاء الطبع وعمود الشعر فإن ذلك لا يعني أن نمو النشاط الجمالي للاستعارة يعتمد عليه . ولذلك ينبغي أن نعاود النظر فيما ألح عليه النقاد من ارتباط الاستعارة بالإيضاح أو البيان . وأن نشك في خلق خيالي شعري يتبنى عليه . وأن ندرك مدى الحاجة إلى صلة الاستعارة

بالتركيب. ، أو السياق ، الذي يخلص الاستعارة من الاستقرار والتجمد والانفصال .

- ٨ -

أما التشخيص أو التجسيم الملازم لبعض صور الاستعارة فليس الاعتبار الأمثل وليس من اليسير أن نقول أن الناقد العربي القديم ، الذي وسم الاستعارة بالتشخيص وذهب إلى أنها ترينا المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون ، قد ذاق مدلول التشخيص أو التجسيم المادي . أو كان على خبرة بوجدانية التركيب وأحوال السياق . وإذا كانت سلامة المنهج ودقته تفرضان علينا أن نتحدث عن فاعلية (التجسيم) فإن من الأهمية بمكان أن نسأل كيف فهمت هذه المشكلة - مشكلة التجسيم - التي تعد محور البحث في شؤن الاستعارة ونشاطها البلاغي خاصة . الناقد القديم يرى أن (التجسيم) جزء أساسي من قوة الاستعارة ويقول إن هناك تصوراً خاصاً للنشاط الاستعاري يصح أن نسميه (تجسيماً) ، وأن هذا النشاط لكي يكون مؤثراً لا بد من ارتباطه بجوانب مشخصة أو محسوسة أو مدركة بالعيان والمشاهدة . وهو ما نعينه بمفهوم (التجسيم) . التجسيم - إذن - يرتبط في النقد العربي القديم بفكرة التقديم الحسي للمعنى وتشخيصه وبث الحياة فيه ، وبتراصف مع ما نسميه الآن «بالتصوير» . ومن أجل ذلك يذهب غير واحد من النقاد إلى أن الخلق الشعري هو في أساسه نشاط تصويري . ونتيجة تشكيل مادي للمعنوي أو المعقول ينبغي أن يجد التعبير . وليس من الغريب تماماً أن نجد الناقد القديم يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام أو المصور على أساس «أن الاحتفال والصناعة في التصويرات والتخييلات الشعرية تفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الخذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر . فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتؤنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ، ولا يخفي شأنه . كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجهاد الصامت في صورة الحي الناطق ، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميز ، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد»^(١) وبعبارة أخرى يمكن أن نقول أن النشاط التصويري كامن في كل خلق شعري . والشعر ، بناءً ، على هذه النظرة ، هو استخدام فاعلية الرسم أو التصوير ، لأن فاعلية الرسم والتصوير وفاعلية الشعر شيء واحد في تراثنا النقدي .

(١) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة / ٣١٧ ، وقارن بحازم القرطاجني / ١١٨ - ١٢١ ، ١٠٤ -

والحق ان فكرة «التجسيم» أو «التصوير» هامة في توضيح جماليات الاستعارة والشعر على الإجمال . وبخاصة إذا كانت دافعاً إلى خلق حالة شعرية من ذلك التخيل أو تصور ، أو اعتبرت ظلاً أو انعكاساً لحالات وجدانية نعانيها وقد ترجمت الى نشاط استعاري أو شعري . فليست التشكيلات «الحسية» في الاستعارة - أو الشعر - تشكيلات موضوعية . بل إن المهّم هو أن الموقف الاستاطيقي من الاستعارة يقوم على تفتيت فكرة «التجسيم» أو «التصوير» الموضوعية . وأنه لا يوجد معنى حقيقي لفكرة التقديم الحسي للمعنى بمعزل عن تأثيره الوجداني أو نشاطه الأدبي . ولكن المشكلة هي أن الناقد العربي القديم لم يعن بالقيمة الأدبية أو الوجدانية للتقديم الحسي عناية كافية . ومع أنه لاحظ أن التصويرات والتخييلات الشعرية كالرسم تماماً في أنها تؤثر في المتلقي وتؤدي به إلى حالة غريبة لم تكن لديه قبل رؤيتها أو تلقيها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفي شأنه - فإنه لم يستطع أن يبلغ هذا المستوى في فهم الأثر الأدبي للنشاط التصويري ، ولم يستطع أن يصل إلى نتائج واضحة عن فاعلية هذا النشاط ، وأثره في فهم النشاط الخبالي التصويري ، ولا أن يستخرج ما في البناء المادي من قوة كامنة . أو يفاضل بين عدة احتمالات مختلفة أو يتلمس علاقة هذا البناء بالتركيب أو السياق . ومن أجل ذلك كان الفهم الأدبي لفكرة التجسيم أو التصوير في موروثنا النقدي مهملاً تماماً أو ضائعاً ، أو مبهماً لا يخلو تحديده أو تصوره من صعوبة .

والواقع أن مشكلة «التصوير» في موروثنا النقدي كانت جزءاً هاماً من تصور فاعلية الاستعارة والشعر معاً . ففي كتاب الحيوان للجاحظ مسائل يعنينا الإشارة إليها من مثل قوله : «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي . . فأنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير .^(١)» النشاط الشعري عند الجاحظ - إذن - يعتمد في نموه وقوته وتأثيره على «التصوير» . وهذا المصطلح - التصوير - يعني - فضلاً عن طريقة التشكيل والصياغة - تقديم المعنى بطريقة حسية . أي أن «التصوير» عند الجاحظ يترادف مع مفهوم «التجسيم» عند عبد القاهر . والظاهر أن الجاحظ أدرك أثر التشكيل الحسي في المعنى الذي هو قوام الشعر . وقد شرح أحياناً مواضع استخدام صور منه . والمنحى الذي يصح عليه الرسم أو النحت ليلبغ هدفه . انظر الى حديثه مثلاً عن اشتهاار الهنود بعملية (خراط التماثيل ونحت الصور بالأصباغ تتخذ في المحاريب^(٢)) أو كيف يتميز سكان الصين بأنهم (أصحاب السبك والصياغة ، والأفراغ والإذابة ،

(١) الجاحظ : الحيوان ٣/ ١٣١ - ١٣٢

(٢) الجاحظ : رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ، القاهرة ١٩٦٥ ، ١/ ٢٢٣

والأصباغ العجيبة ، وأصحاب الخروط والنحت ، والتصاوير^(١) أو عن (الفرق بين الدمية والجنّة ، ولم صوروا في محاريبهم وبيوت عباداتهم صرور إلى الأبد ، ورجال دعوتهم ، ولم تأنقوا في التصوير)^(٢) ، فأنت ترى شغف الملاحظ بفكرة التقديم الحسي للمعنى وعنايته «بالتصوير» الذي يدل على رسم لوحة أو تشكيل مثال . وبسطيح أن تؤكد هذا المنحى أو الاتجاه إذا نظرنا إلى بعض مواقفه النقدية من الشعر ، وبخاصة موقفه من أبيات أبي نواس (من الطويل) :

<p>ودار ندامى عطلوها وأهلجوا مساحب من جر الزقاق على الثرى حبست بها صحتي فجددت عهدهم تدار علينا الراح في عسجدية قرارتها كسرى وفي جنباتها فللمراح مازرت عليها جيوبها</p>	<p>بها أنر مهمهم جديد ودارس وأضغاث ريشان جننى ويابس وانى على أمثال تلك طابس حبتها بأنواع التصاوير فارس مها تدبرجها بالقصى الفوارس وللراك مادارت عليه القلائس</p>
--	--

التي قال فيها «لا أعرف شعراً يفضل هذه الأبيات لأبى نواس»^(٣) . فأنت ترى ميل الملاحظ إلى الجانب الحسى في الشعر الذي يقرأ فيه مشهداً متخيلاً أو يتلمس فيه خطوط لوحة رسمها . وكأنه يريد أن يقول إن براعة هذا الشاعر ترجع إلى الوسائل التصويرية التي قدمت المعنى تقديماً حسيّاً .

ولم تفت علاقة «التصوير» بفاعلية الاستعارة أو التشبيه ، سائر النقاد وشراح الشعر . لدينا الرماني - مثلاً آخر - يقول إن التعبير الاستعاري من قوله تعالى «تكاد تميز من الغيظ» أبلغ من التعبير الحقيقي (لأن مقدار شدة الغيظ على النفس محسوس)^(٤) وأن قوله تعالى «فنبذوه وراء ظهورهم» (أبلغ لما فيه من الاحسان على ما يتصور)^(٥) وقوله «أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان» (الاستعارة أبلغ لما فيها من البيان بما يحسن ويتصور)^(٦) وقوله «ويبينونها عوجاً» أبلغ لما فيه من البيان بالاحاطة على ما يقع عليه الإحساس^(٧) وقوله تعالى «وداعياً إلى الله ياذنه وسراجاً منيراً» أبلغ (للاشارة على ما يظهر

- (١) المرجع السابق / ١ / ٦٩ (٢) الملاحظ : الحيوان ١ / ٦ - ٦٠ المرجع السابق ص ٩٢
(٣) ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر ، تحقيق احمد الخوافي وبسوي طبعه ، نفيسة مصر ، القاهرة ١٩٥٩ - ١٩٦٢ ، ٢ / ٢٤٦ - ٢٤٧
(٤) الرماني : النكت في اعجاز القرآن / ٨٧
(٥) المرجع السابق / ٩١
(٦) المرجع السابق / ٩٢
(٧) الرماني : النكت في اعجاز القرآن / ٩١

بالحاسة^(١) . ونجد شيئاً من ذلك عند ابن جني . فالمجاز عنده تجسيد للمعنوي وتقديم له في صورة حسية ، وذلك بهدف تأكيد المعنوي وتثبيته في النفوس وعلى هذا الأساس يصبح قوله تعالى (وأدخلناه في رحمته) مجازاً يقوم على تشبيه الرحمة - وهي أمر معنوي - بشيء محسوس ملموس ، مما يؤكد المعنوي (لأنه اخبر عن العرض بما يخبر به عن الجوهر ، وهذا تعال بالعرض وتفعيم له ، إذ صير إلى حيز ما يشاهد ويلمس ويعاين ، ألا ترى إلى قول بعضهم في الترغيب في الجميل : لو رأيتم المعروف رجلاً لرأيتموه حسناً جيلاً ، وإنما يرغب فيه بأن ينبه عليه ، ويعظم من قدره ، بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله ، وأنور صفاته ، وذلك بأن تتخيل شخصاً متجسماً لا عرضاً متوهماً^(٢))
هذه الملاحظات المتناثرة التي تصور رغبة النقاد والبلاغيين في النفاذ إلى التشكيلات الحسية للأساليب الاستعارية واستخداماتها قد برزت في الصناعتين لأبي هلال العسكري . من ذلك قول امرئ القيس (من الطويل) :

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

الاستعارة هنا أبلغ (لأنك تشاهد ما في القيد من المنع ، فلست تشك فيه ، وكذلك قولهم : هذا ميزان القياس ، حقيقته تعديل القياس والاستعارة أبلغ ، لأن الميزان يصور لك التعديل حتى تعاينه ، وللعيان فضل على ما سواه^(٣) . ويعني أن نذكر أن التصوير ورد على لسان المرزوقي ، وأنه ارتبط بتجسيم المعنوي ، في الإدراك الاستعاري كما في بيت تابطشرا (من الطويل) :

إذا هزه في عظم قرن تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك
لأن (ذكر التهليل والناجذ مثل وتصوير المراد)^(٤)

ومغزى ذلك كله أن الناقد العربي القديم لم يستطع أن يتذوق المدلول الحيوي لمفهوم «التجسيم» أو التصوير إلا في نطاق قريب ضيق ، كما فاته أن التشكيل الحسي للاستعارة لا يؤلف وحده نشاطاً جمالياً . وأن النشاط الجمالي - دون فاعلية السياق - إسراف في التبسيط وإهمال لحقائق الخلق اللغوي . ونشاط السياق الذي ألح في التنبيه عليه معنى مقعد يخضع لتقاطعات مستمرة ولا يكون إلا إذا تأمل الباحث تأملاً عميقاً يجعله

(١) المرجع السابق / ٩٣ (٢) ابن جني : الخصائص ٢ / ٤٤٣ - ٤٤٤

(٣) أبو هلال العسكري : الصناعتين / ٢٧٦ - ٢٧٧

(٤) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣ ، ٩٩ / ١

يبصر العلاقة بين الدلالة الحسية والدلالات الأخرى التي يتضمنها تركيب الاستعارة أو سياقها ، فلا يأسره بُعد واحد أو دلالة فردة . وإنما يقدر ، منذ البدء ، أن الحقيقة الفنية لتصوير المعنى أو تجسيمه ، لا تقرر تقريراً ، أو يدرك أن هذه الحقيقة ربما لا تنال في ذاتها - لأن فكرة البعد الواحد أو تقرير المعنى تعصف بأجاء (التصوير) وتجعله آلياً ، ويعود المتلقي لا يتوقف عنده ولا يتأمله فضلاً على أن ينتقل إلى ما وراءه - فإذا تعمق فاعلية السياق استطاع أن يلمح الدلالة الحسية التي يدخل في تشكيلها مواقف متفاعلة لا موقف واحد .

- ٩ -

وتصوير التركيب النحوي للاستعارة معترض عليه لأنه يقوم على المدلول الاشاري الموجه . والمدلول الموجه ليس من الجمال . وقلما يعول في حسنه أو بلاغته على الحس أو الوجدان . وقل أن تكون دلالة مؤيدة بالدلالات الضمنية البعيدة أو بنشاط السياق . وعلى هذا فإن القول (بالنظم) وما يبعث عليه من تصور خاص للاستعارة كل أولئك غير مقرون بنشاط وجداني ، أو ليس النشاط الوجداني أصلاً في ادعائه . لقد لاحظ عبد القاهر أن معنى الاستعارة يرتبط - في النقد العربي - بالمبالغة . وأن القدماء لم يفتنوا إلى وجود خاصيات دقيقة في تشكيل الاستعارة وتنظيمها النحوي ، ومن أجل ذلك شاب عبد القاهر غير قليل من الشك في قدرة مفهوم «المبالغة» على توضيح جماليات الاستعارة ، واستخراج ما فيها من قوة كامنة . هذا موقف يتضح خصوصاً في تفسير الرمانى والعسكري وابن رشيق لنشاط الاستعارة البلاغي واللاحاح عليه . فالرمانى عد الاستعارة القرآنية أسلوباً في أساليب المبالغة . ورأى أن الكشف الحقيقي لفاعلية الاستعارة من قول الله تعالى «إنا لما طغى الماء حملناكم في الجارية» أبلغ من التعبير الحقيقي (لأن طغى علا قاهراً وهو مبالغة في عظم الحال) ^(١) ، والاستعارة من قوله تعالى «سنفرغ لكم أيها الثقلان» تدل على وقوع معنى الزجر (بالمبالغة التي هي أعرف عند العامة والخاصة موقع (الحكمة) ^(٢) أما المعنى نفسه أو المبالغة من حيث هي طريقة في تنظيم الكلمات أو بناء نحوي خاص ، فلا يستوقفه في كثير . وهذا المنحى هو مفتاح فهم كثير من تأملات أبي هلال العسكري . يقول هذا : ان الاستعارة تفيد تأكيد المعنى والمبالغة فيه ^(٣) . فبلاغة الاستعارة ترجع إلى فكرة «المبالغة» وما عدا ذلك - أعني طريقة التعبير أو وجوه تنظيم الكلمات - فليس شيئاً . وعلى هذا النحو كان «ابن رشيق» يطلق مفهوم «المبالغة» إطلاقاً متوسعاً من أجل أن تستوعب جل النشاط التصويري . وكل ما كان يعنيه هو أن يؤكد

(١) الرمانى : النكت في اعجاز القرآن / ٨٧

(٢) المزجج السابق / ٨٨

(٣) أبو هلال العسكري : الصناعات / ٢٧٤

الصلة بين الأدوات التصويرية - ومنها الاستعارة - والمبالغة . فالمبالغة - كما يقول ابن رشيق - «لو بطلت كلها وعيبت بطل التشبيه وعيبت الاستعارة الى كثير من محاسن الكلام»^(١) . ولذلك كان مجال النظام النحوي - في التشكيل الاستعاري - أو نشاطه مهماً تماماً أو ضائعاً .

ففكرة تنظيم الكلمات - إذن - من حيث هي مظهر لفاعلية الاستعارة كانت بعيدة كل البعد عن الموروث النقدي والبلاغي . ومن أجل ذلك أحس عبد القاهر أن صلتنا الأدبية بجانب كبير من جماليات الاستعارة تعرضت لما يشبه التمزق والتفكك . ومن أجل ذلك أيضاً وجد أن تصور الاستعارة ووظيفتها الأدبية يحتاج الى تعديل أساس ، ورأى أن هذا النشاط أو الفاعلية لا يمكن أن ينكشف أو ينمو في خارج معاني النحو ووجوه تنظيم الكلمات . ولكن المشكلة هي في طريقة فهم عبد القاهر لبناء الاستعارة النحوي . هذه الطريقة التي تقصد - كما قلنا - الى اثبات أغراض أولى ، وينبع الاقرار بها من غير أصل وجداني ، وليست تهدف الى غاية ذوقية . فالعلاقة بين التركيب النحوي والاستعارة تؤخذ على نحو عقلي . وأينما قلبت النظر في الشواهد وجدت القول أكثره دائر على هذا أو نحوه وهو ذو أصل يسير قريب . وندر أن يتحدث عبد القاهر عن علاقة البناء النحوي للاستعارة بغيره في الجملة أو المساق . وهو ما يغري القول ان عبد القاهر يفكر ، في أحيان ، في شؤن جماليات الاستعارة مدفوعاً بنزعة شكلية موضوعية تهمل فاعلية اللغة وتبتعد عن الجوانب الذاتية في الكلمات وقلما تصل في التذوق الأدبي الى رتبة .

- ١٠ -

وإذا افتقدنا معنى الاستعارة وبلاغتها فقد وجب أن نقيم أسساً يبنى عليها النظر في الاستعارة . وفي حديث الاستعارة تلحظ معاني هامة : فهناك الإيحاء الأدبي للكلمة أو الصورة المستعارة . وهناك الإيحاء الرمزي والمادي والنفسي . وهناك أيضاً عنصر التركيب والمساق . وهما عنصران وثيقا الارتباط ببناء الاستعارة ونشاطها البلاغي . وقبل أن نفصل في هذا كله نود أن نشير الى أن هذه المعاني تتقاطع وتتلاقى باستمرار على الرغم من المفارقات التي تقوم بينها ودقائق الفروق التي تميز بين أقسامها . وهذا يعني أن الحديث عن فاعلية الاستعارة بحاجة الى تذكرة قوية بنظرية (تفاعل الدلالات) و (نشاط السياق) . فالعمل الأدبي يجري في المواقف المتفاعلة أو العوالم التي تعيش فيها الكلمات والإيحاءات التي تثيرها . ونشاطه الجمالي ينمو ويجف بمؤثرات السياق ودلالاته الحيوية التي تتبادل التأثير والتأثر على الدوام .

(١) ابن رشيق : العمد ٥٢/٢

والإيحاء الأدبي للكلمة أو الصورة المستعارة يقوم على تفتيت فكرة الدلالة المعجمية . ويتضح ، خصوصاً ، في التمييز بين مدلولها العلمي المألوف وبين ما نسميه الذوق اللغوي أو المدلول الشعري . والقول المتقدم في جماليات التركيب الصوتي والصرفي والنحوي وغيرها مبني على هذا الأصل . والعناية به أساس كل بحث جمالي وفني . وهذا يعني أنه ينبغي أن يكون لنا موقف استاطيقي من النشاط الاستعاري . وربما يتبين لنا أن هذا الموقف الاستاطيقي هو التعبير الحقيقي عن فكرة (تفاعل الدلالات) أو نشاط السياق . قد تكون هذه الفكرة صعبة تحتاج الى معاناة واسعة والى خبرة وجدانية بأحوال (التركيب) ولكن علينا ألا نسلم بالموقف النقدي القديم ، وألا نذهب بعيداً في توكيد المدلول المعجمي للكلمات المستعارة . وقد يحسن أن يواجه هذه الموقف أو تواجه هذه الدلالة بحذر من هذه الناحية من أجل أن نبين أن عنصراً من الإيحاء الأدبي موجود في كل نشاط استعاري . وإن ثبت أن النشاط الاستعاري بإمكانه أن يطلعنا على إمكانيات أوفر في النص الأدبي . وبعبارة أخرى إن ما يهمننا في هذا المقام هو التأكيد على أن الاستعارة لا يمكن أن تحمل على إشارة محددة منضبطة ، الاستعارة أو التعبير الشعري إجمالاً ليس من مهمته الإشارة الموجهة المحددة ^(١) ومن المعلوم أن الاستعارة تعبر عن ملاحظات متنوعة بطريقة خاصة متميزة من التحليل والبيان المباشر ^(٢) وأن استبصار الحقيقة بواسطتها يعد أكبر علامات الطريقة الاستاطيقية ^(٣) وهذا ما ينبغي علينا كشفه يقول أبو نواس (من الطويل)

أربع البلى إن الخشوع لبدي عليك وإنني لم أخنك ودادي
فمعدرة مني إليك بأن ترى رهينة أرماس وصون عوادي
ولم أدر الضراء عنك بحيلة فما أنا منها قائل لسعاد

قصد أبو نواس فيما يقول النقاد إلى أنه أراد أن يعتذر إلى الربيع بأنه لم يقدر على دفع ضرر البلى والدروس عنه ، وأنه لا يدري ما يقول في ذلك لسعاد ^(١) . فخرج بذلك عن طريقة العرب وطلب المحال . وإذا تذكرنا نظرية (تفاعل الدلالات) - ولا سيما التفاعل بين الاعتذار والربيع - بدأنا نحس بأن هناك تيارات متعددة ، وأن مفهوم الاستعارة أوسع وأخصب بكثير من هذا المفهوم التقليدي . وربما يجوز لنا أن ننكر وجود منحى محدد أو معنى ثابت يعطيه الاستعمال الحرفي (للاعتذار) . والأقرب إلى الإقناع أن نقول أن

I.A. Richards: CK.Ogden: The Meaning of Meaning P.101-102 (١)

(٤) الأمدي : الموازنة ٥٢٣/١

2) Philip Wheelwright: The Burning Fourtain P. 76

3) E.O.James. Myth and Ritual in the Ancient Near East. P. 15

للاعتذار مدلولات ضمنية . وأن نشاط الاستعارة الأدبي شيء وراء النشاط المعجمي ومدلول الألفاظ المفردة . فهي الاستعارة معنى الوضعية وربما تناولها باحياء فكرة العزلة والغربة . وهذا ما قلنا أنه إن الدلالة المعجمية ليست هي الدلالة الحيوية وأن المدلول الأدبي للكلمة المستعارة متميز من أصل اللغوي . وليست الصلة بينهما معروفة المعالم والطريق . بنية الاستعارة إذن تعتبر مفتاحاً دائماً لفهم المعنى الشعري . ويعنيها الآن أن نقول أن بعض الاستعارات بنية عقلية أو سيكولوجية وقد تكون بلاغية وربما تكون رمزية . أي أن دراسة الاستعارة تحتاج إلى بحوث عدة متقاطعة (١) وفي تبين الاستعارة ينبغي مراعاة السياق . والتميز هنا يقوم على مبدأ استمرار الحياة من حيث هي نشاط وفاعلية . ومن المحتمل إذن أن نقول إن الاعتذار الذي يقدمه الشاعر بين يدي الربع يعبر عن رغبة لا شعورية في بحث (الماضي) وإحياء الطلل . أو هو عالم غامض يتداخل فيه الطلل الحاشع والإنسان المعزول والإحساس الأليم بالعزلة والاعتراب . ومن ثم وجب أن نبعد في الاستعارة عن معنى الحياة الآنة ، ومهدتها الباقي وجذوتها المشتعلة . والواقع أن هذه الصورة الشعرية الدلالية لأنها تغير من نظرتنا - تماماً - إلى المعنى . وهذا مفهوم الطلل الذي نواجهه في هذا الشعر . فالاعتذار هنا ، ليس موقفاً سلبياً عاجزاً . وليس تعلقاً من الحياة أو تضاداً لها أو انهماكاً أمامها . وارتباطه بالربع - وبالأصغر تفاعله معه . يخلق حول هذا الربع - أراء الشاعر أم لم يرد - جواً من المودة والألفة . ويصبح الطلل المتخالف عنه مبدأ النسيء والحياة ، وليس مبدأ الموت والبل فقط . جذور الحياة موجودة . وقد تكون عميقة أو مظلمة . ولكن (التفاعل) المشار إليه يخلقها أو يعيد تشكيلها من جديد . ومن أجل ذلك يبدى أبو نواس نحو الربع - أولنقل نحو الماضي - صداقة قوية . ومن أجل ذلك أيضاً لأنرى ما يشبه الشعور باليأس أو الهزيمة . والإحساس قد يثيره (تركيب) الاستعارة ذاته . بمعنى أن تحليل (التركيب) الاستعاري يكشف عن سمات فنية مميزة ينبغي أن يتسع لها التحليل الجمالي الشامل للغة . التركيب ليس (تأثيراً) أو قلوباً بهذا المعنى . التركيب على العكس جزء أساس من فاعلية الاستعارة ونشاطها الأدبي . يقول ابن وهب يذكر منزلة (من الكامل) :

ليس إلا الذي كان غداً وبعداً بعد الأوبة مثل ما أجد (٢)
فالتعبير (بالماضي) يضيف النظرة إلى الإدراك الاستعاري ويوجهه إلى حيث يريد . أولنقل إن كلاً منها يعطي للأشياء . وهو ما عنده ماكس بلاك عندما قال : إن الاستعارة تحدث تغييراً في معاني الكلمات التي تنتمي إلى أصرتها (٣) وفي هذا التفسير أو العطاء يكمن سر

(١) Norman Friedman: Imagery From Sensation to Symbol P. 25-37

(٢) Max Black: Metaphor P. 228-232

(٣) الموازنة / ١ / ٤٩٠

الاستعارة وغموضها . ومن الممكن ، أن نقول إن التعبير بالماضي ضرب من الاقتناع الوجداني . وإنما كان وجدانياً لأنه يهيئ النفس لتصور البلى تصوراً حقيقياً ، وبعدها لقبول الحقيقة المصورة والاطمئنان إليها ، ويعينها على تمثل العاطفة المهمومة التي يخضع لها الشاعر ، والإحساس بمسؤولية الموقف الذي يعاجله . ولك أن تقول بأن إلحاح الشاعر على هذه الصيغة (فعل) يمكن أن يفهم على أنه جزء يتم الحالة التي يراد بثها في النفس . إذ يراد تقوية الشعور ببلى الديار وعفاء الربع . ولذا جيء بصيغة الماضي (فعل) مكررة . ومزية التكرار أو التردد في هذه الحال أنه يقرب إلى المخيلة صورة الديار ويجعل تمثلها أيسر وأمكن . ومن أجل ذلك تصبح هذه الصيغة مصدر إبداع ، في تكوين المعنى ونشاط الاستعارة الجمالي ، لا يجف وكأنه حين يعبر عن بلى الديار - فما نتوهم - بتكرار صيغة الماضي يكون التعبير، إذن، من قبيل الاستجابة الدقيقة للإحساس الأليم بالعزلة التي يعاني منها الشاعر . والوحشة التي يخضع لها . ومن ثم يكاد التركيب ينافس فكرة النشاط الاستعاري ذاته . وتلك هي صلة الإيحاء الأدبي للاستعارة بالبناء أو التركيب .

- ١١ -

أما إيحاء الاستعارة (الرمزي) فذو دلالة خطيرة في تغيير الموقف النقدي القديم ، والمعنى ، عامة . ويتضح على أية حال أن الصورة المستعارة تؤلف نظاماً من الدلالات الضمنية التي توجه تصورنا للمعنى . وأن القارئ من أجل أن يدرك رمزية الاستعارة عليه أن ينظر إلى فاعلية (السياق) ويعنى بالارتباطات التي تقوم حولها أو تدخل في تشكيلها . وقد أوضح ريتشاردز ذلك حين قال إن معنى الكلمة هو مجموعة من الامكانيات تغذي وتتغذى بامكانيات أخرى . وهذا يعود بنا إلى فكرة المعنى كعلاقة متبادلة بين مجموعة من الامكانيات لا بين حدود . والذي يحدد هذه الامكانيات هو السياق . فالسياق هو الإطار الذي يوجهنا إلى نوع الإمكانات الملائمة ، وبعبارة أخرى إن مفهوم السياق لا يقضي على فكرة الإمكانات ، ولكنه يساعدنا فحسب على تحديد عالمها الجمالي^(١) وحين ننظر إلى تفاعل الدلالات أو نظام الرمز فإننا ننقل الإدراك الاستعاري إلى مجال أوسع ونضعه تحت ضوء جديد . كان طفيل الغنوي يقول (من الكامل) :

وجعلت كورى فوق ناجيه يقتسات شحم سنامها الرجل
هنا يقول الناقد القديم إن الناقة تهزل . وإن الرجل الذي يلزم السنام هو الذي ينقص

(١) مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث / ١٣٢ وانظر : I. A. Richards: The Interaction of

words in language of poetry edited by Allentate P. 65-72

شحم الناقة ويأكله . (١) ليس للنشاط التصويري على هذا الوجه أية فاعلية حقيقية . وموقفنا من الناقة والكور والرحل قبل الدخول في العملية الاستعارية لم يتغير . أي أن الاستعارة لا تستطيع أن تعدل في المواقف التي تدخل في تشكيلها أو تحدث تغييراً في المعاني التي تنتمي إلى أسرتها . ونحسب أن هذه الطريقة في قراءة النشاط التصويري لا تصل إلى كثير . والأولى أن نقول ان القارئ مضطر إلى (ربط) كلمتي الناجية ويقفات . والنظر الى عناصر الغموض و (المفارقة) التي يخلقها (تفاعلهما) . ولنلاحظ أن الناقة ، هنا ، ترمز - دون تكلف - إلى الحياة . وأن الرحل والكور أدوات تخيلية أقرب ما تكون مظهراً للبحث عن بعض أوجه استمرار هذه الحياة أو البحث عن بعض أوجه هدمها . أي أن العناصر التي تبدو أول وهلة متعارضة أو متناقضة تتداخل وينتمي بعضها إلى بعض وأن الشاعر قد احتضنها بخياله وحسه لكي يؤلف منها إطاراً متكاملًا ونسيجاً واحداً . وطفيل يريد أن يقول ان الناقة لا تبلغ غايتها إلا من خلال اقتيات شحمها . أي من خلال فقد الحياة . ولكن هذا الفقد منظور إليه على أنه جزء من استمرار الحياة ذاتها . وبعبارة أدق يريد أن يقول إن جوهر الحياة هو ما نسميه الصراع أو التناقض ، ولذلك يلج على عناصر المفارقة والتضاد ويجعل الحياة في صراع مستمر مع الحياة ويتخير النشاط الخيالي التصويري الذي يمنحه القدرة على رؤية هذه الأبعاد والمواقف .

حقاً إن (الرحلة) تهزل الناقة . والرحل هو الذي يلازم السنام لطول الرحلة فكأنه هو الذي ينقصه ويأكل شحمه . ولكن هذا النقص أو الفقد - كنوع من التجريد - يريد أن يكون أقوى من معالم الفناء التي تبدو من حوله . ذلك أن الفقد هو النشاط الخيالي للشاعر في سبيل الإبقاء على فكرة الهدم والتغلب عليها أيضاً . هذا هو حلم الشاعر الذي يواجه الرحلة على الناقة . متى تبلغ الناقة غايتها ؟ متى تستطيع أن تلقي الرحل الذي يهلكها أو تمحو وجه الخوف والغناء الذي تشكو منه ؟ هذا ما يتمناه عقل طفيل . إن طفيلاً يريد أن يطارد الخوف الكامن في نفسه . يريد أن يطعن إلى خيرته واغترابه وليس أمامه من أجل ذلك إلا الناقة والكور والرحل . وقد تخيل طفيل ما شاء علاقة الناقة بالرحل . وتخيل ما أعطي كل منهما للآخر من عناصر النمو والفناء . واستطاع ، بنشاطه الخيالي ، أن يحقق أمن الانسان لنفسه وأن يضع الموت في إطار الحياة .

- ١٢ -

أما الإيحاء (المادي) للصورة المستعارة فيتخلص - كما ذكرنا غير مرة - في أن التعبير الحسي يعمل في بناء التأثير ذلك لأنه ينفذ إلى العواطف والأحاسيس فلا يخطئ في أسر أو

قرب . على عكس التعبير المجرد الذي يتجه الى العقل فيدركه في يسر . ولا ريب فإن اهمال (مادية) التعبير في الموروث النقدي والبلاغي حال دون تطورات المعنى على حقيقتها . كما حال دون رؤية التميزات الدقيقة التي تصور حياة الاستعارة وتوضح نشاطها البلاغي .

لم يكن هناك موقف خاص في تصوير جماليات الإيحاء المادي للكلمة المستعارة . ولذلك ظلت مسألة التعبير الحسي مبهمة . واهتم النقاد - جميعاً - بتقرير الإشارة وتمكينها في العقل وتصوروا أن تشكيل الاستعارة المادي يوجد بمعزل عن فاعلية المعنى والسياق . أي أنهم آمنوا بأن العناصر الاشارية أهم وأوضح من العناصر الجمالية . ولا نستطيع أن ندعي أن هذا الموقف صدر عن خبرة دقيقة بفاعلية التعبير الحسي أو نشاط المعنى . ونحن بعد ذلك لا نرى أساساً مقنعة يقوم عليها الإدراك الاستعماري أو تربط تشكيل المادي بمذهب خاص في تصور المعاني . كل ما لدينا هو الاهتمام «بالإيضاح» هو التألق، الأنمض، بالأوضح ، هو الانتقال من النادر وما لا يقع الى الحسي المحدود ، أو هو تأليف أشياء حسية من عناصر وهمية . وهذا لا يضيف إلى الاستعارة ثراء حقيقياً . ونالبا ما يتم بمعزل، بنائها المادي من مجاله الأدبي . ففي داخل المجال يصعب اختصار المعنى بكيفية معينة أو الاتجاه إلى فكرة واحدة (كالإيضاح) وما إليها . مشكلة الإيحاء المادي للكلمة ، أو الصورة ، المستعارة شائكة إلى أقصى حد وبخاصة حينما تشك في الموقف النقابي القديم وفي العناصر الاشارية الموجهة كالإيضاح والمبالغة والتجسيم . ذلك أن وراء هذه الأسوار المحددة آفاقاً بعيدة يهمننا التطلع إليها . والملاحظة الأولى هنا هي أنه لا يمكن أن تكون مادية التعبير مستقلة عن كل شيء آخر . ولذلك قد يتخذ (تفاعل) التعبير الحسي مع المواقف الأخرى دليلاً على نشاطه الفني . فالنق ، كما يقال ، إذ يجعل من المعنى حسياً عياناً إنما يريد أن يجعل الإحساس خصباً ، وبلاغة الاستعارة ليست رهينة بكونها صورة ذات صفات حسية ، وإنما مرجعها أن الصورة ذات الصفات الحسية تعبیر عن تشمل خيالي^(١) . هناك ما يصبح تسميته باسم الإحساس الجمالي بالتعبير المادي أو المحسوس هذا الإحساس الجمالي ضروري لتصوير فاعلية الاستعارة . هذا الإحساس الجمالي يجعل مادية التعبير - بمعنى ما - جزءاً مما نسميه جماليات الشعر ونشاطه الخيالي . والواقع أن بعض الأمثلة توضح الموقف قليلاً . لنفرض أننا نقرأ قول المتنبي (من الكثيف) :

إن في الموج للغريق لعدراً واضحاً أن يفوتسه تعداده
هنا نجد أن مادية الصورة المستعارة تضيف إلى الكرم معنى ذا قيمة ، وتتمحور تفصيلات لا

(١) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية / ١٣٨ ، وانظر L.A.Richards: Philosophy of Rhetoric P. 133

غنى عنها . ذلك أنه لا خير في أن يقال ان استعارة الموج للعطاء «توضح» المعنى وان الشاعر يعبر على جسر من «المبالغة» إلى موضوعه الأصلي وهو المديح . إذ المبالغة ليست غرضاً بعيداً يحتاج الشاعر إلى أن يذكر به . إنما يهم التعبير عن موقع الموج في النفس وكونه يلاقي موقع العطاء . فهما معاً من مظاهر الهلاك والحياة . إنما هو - أعني الموج - رمز يستجيب للبحث عن ازدواج العناصر المتناقضة . ويمنح المتنبي القدرة على أن يعطي الشيء ونقيضه . يعطي أحلام الغنى . ويعطي الإحساس بالغرق أو التمزق والضياح . ذلك أن الموج ، في مضمونه الحيوي ، مادة الشاعر الخيالية في سبيل الإبقاء على الكرم - أو لنقل على مبدأ استمرار الحياة - ، وكثيراً ما يذكر بالغرق - أو الفناء - أكبر الملابس التي تثير القلق والجزع وتزعزع الإحساس بالحياة . والموت . وما أن نقرأ الصورة الاستعارية في البيت السابق حتى نجد ما أعمق وأدل مما تخيلنا بعد قراءة القدماء وموقفهم من نشاط الاستعارة وتشكيلها المادي . حقاً ان الشاعر يستعير الموج لكرم ممدوحه . ولكن هذه الاستعارة تستمد قوتها من منحى آخر . من معرفتنا للموج كرمز . الموج صورة متناقضة . ومعنى التناقض الحقيقي أن الموج ذو أثر قوي في تكوين جماليات الاستعارة وخلق المعنى . وإذا عرفنا أن الموج رمز ، وليس أداة استعارة قريبة تؤدي مهمة الإيضاح أو المبالغة في المدح وما إلى ذلك ، كان لنا أن نفهم كيف كان المتنبي مطبوعاً على إضفاء كل طموحاته ، وإسقاط مفهوم الصراع الدائم - بطريقة غير مباشرة - على الأشياء . كيف كان يرى في الكرم صورة الموج المعقد الذي يزدوج فيه الغنى والأمان ، والخوف وإحساس لا يفترق كثيراً في جوهره عن الغرق أو الفناء . وبعبارة أخرى إن ما يعيننا هو أن مثل هذا النشاط الاستعاري لا يمكن أن يفهم ما لم ننظر إلى بنائه المادي نظرة جدية . حينما نقول أن الشاعر جعل كرم الممدوح موجاً نكون قد قصدنا أن الكرم أخذ في السياق معنى جديداً ليس هو - بالضبط - معناه في الاستعمالات الحرفية أو المعجمية . أي أن الكرم يتعدل ويتشكل باستمرار ولا يثبت على حال . هو إمكانيات لا وجود لها بمعزل عن صورة الموج المعقدة . أو الدلالات الغامضة التي نسميها تناقضاً أو رمزاً . هناك (تفاعل) مستمر بين المواقف بين الكرم والموج . هذا (التفاعل) يوسع معنى الكرم الأصلي وينظم تصورنا وإدراكنا له من جديد . كذلك نجد أن فكرة الموج دخلها تعديل ووضعت تحت ضوء جديد . لم يعد الموج ارتفاعاً وتراكماً ، ولم يعد قريباً في صفاته ، وأصبح - في ظل مفهوم التفاعل - أغنى وأعمق مما تصورنا من قبل . أصبح ذا وجه رمزي محير يرتبط بقدرات غريبة ، وإنكار لفكرة التناسب والمقارنة والحدود . ومن أجل ذلك قلت إن

التعبير الحسي ليس مجرد موقف معزول . وانه يعيد - على الدوام - تشكيل جميع المعاني التي تنتمي إلى أسرته أو سياقه .

- ١٣ -

بل انني لا أشك في أن (تركيب) الصورة المستعارة يرتكز على دلالات ضمنية وإدراكات جمالية يجب أن نقف عندها . بمعنى أنه حينما نعالج فاعلية الاستعارة كظاهرة خلاقة للمعنى ينبغي أن نعتبر بدلالة تركيبها الأدبية . وأنه لا يمكن أن تبحث جماليات الاستعارة بمعزل عن جماليات الصياغة والتشكيل . وهذا مصداق ما يقوله (دي لويس) من أن من آثار الاتجاه الناقد حاجات الصياغة التي تثير مشاكل ربما توجه في ذاتها نحو القصيدة من قبيل الاحساس بقافية أولون من الموسيقى . ومن خلال هذا الإحساس قد يتغير مجرى القصيدة . قد تحضر الشاعر أثناء بناء القصيدة عفواً أو من خلال البحث صورة يبدو أنها تقدمه بشيء خير مما رغب فيه وعرف طريقه ، وفي ضوئها يعيد النظر إلى القلب التصويري كله ^(١) . وفي وسعنا أن نقرأ النشاط الاستعاري قراءة خاصة وأن نكشف الجماليات المشتركة بين هذا النشاط وطريقة صياغته وتشكيله . يقول الشاعر (من الطويل) :

لبسن البلى حتى كان رسومها طعمن الهوى أو ذقن هجر الحبايب

فالدلالة (الحسية) هنا تقتزن بمعان نفسية لا تتوافر في حال التعبير المجرد . ذلك أن مادة النشاط الاستعاري هنا ، تنقل المتلقي من الإدراك الجاف للمعنى إلى مجال الحس والتخيل ، ومعاناته معاناة وجدانية كأنما يخضع هوله . ويتحسس آثار البلى والعفاء على نفسه . إذ الواقع أن (لبس) البلى و(تذوق) المهجر لا يعبر عن عفاء ما بلا قيد أو تحديد . فهنا يكون البلى والعفاء في أعلى درجاته بحيث يجرد الربيع من قفرته ووحشته ثوباً يلبسه ، أو مادة يتذوقها لإشباع البلى أو إشباع إيلام والمهجر . (فلبس) البلى و(تذوق) المهجر إذن إحساس الشاعر بوحشته وعزلته أو إحساسه بتفريق الأحبة والخوف من الضياع والاضمحلال . وحيث يمكن لنا أن نستخلص شيئاً عن الدلالة الحسية وأن نقول أن (مادية) التعبير ترمز إلى حقائق تملأ النفس أو تعود ذات قيمة شعورية لا تنسى . وتجعل البلى والعفاء في أسمى درجات التأثير .

ومن الممكن أن نقول ، من وجهة أخرى ، إن الشاعر هنا في موقف أقرب إلى مودة المهجر ، والإيناس بعفاء الربيع . إذ ليس من اللازم إذا قال الشعر ، عن الديار ، صراحة : انها لبست البلى وذاقته هجر الحبايب . أن يكون باكياً لعزلته واغترابه

(١) C. Day Lewis: The Poetic Image P. 71-72 وانظر مصطفى ناصف : الصورة الأدبية / ٣٨

فحسب . فقد تخاطب في نفسه الشعور بعمق الحياة ونماء الربيع . وقد تبدو في عينه حافلة بالآمال والرؤى الطيبة . وحينئذ تكون مادية التعبير من أكثر الأفكار صلاحية لإحياء الوحشة والوقوف على مقربة من الانسان المحبوب والاتقاء من بواعث الخوف والفناء . ولأمر ما ذهب الشاعر إلى رسوم الديار يتخيلها ويتعمقها . وأعطى لهذه الرسوم قدرة على الإحساس بالفناء من خلال علاقات الإسناد . وكان هذه الضمائر تكوّن - بتلاحقها وترددها - رمزاً يكسب الشاعر غير قليل من الأمن ، ويمكنه من أن يواجه الطلل - أولنقل الماضي - وأن يشكّله من جديد . والواقع أن قراءة (التركيب) قراءة خاصة يمكن أن تساعدنا - بطريقة ما - في مواجهة هذا المستوى من المعنى . حدد مواضع (النبر) اللغوي و (الارتكاز) الشعري هنا فستجد أنها ينفقان في وقوعهما على مقاطع طويلة داخل التشكيل الاستعاري ذاته اتفاقاً تاماً .

ب - ب - ب -	ب - ب - ب -	ب - - - -	ب - - - -
مفاعيلن	فعول	مفاعيلن	فعولن

ب - ب - ب -	ب - - - -	ب - - - -	ب - - - -
مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن

وهذا الاتفاق - فيما نتوهم - ذو ملامح قوية ذات دلالة في تكوين الاستعارة أولنقل في خلق المعنى . ولذلك ينبغي ألا نتعجل المرور به . إذا نحن قرأنا النشاط الاستعاري في ضوء هذا التركيب الصوتي بدأ أكثر غنى وتعقيداً . وبدأ أعمق وأجمل مما نتصور لأول وهلة ونحن نقرؤه قراءة «إثبات» في المعنى و«انتقال» في الدلالة وما إلى ذلك من المواقف الإشارية المحددة . ونضيف إلى ذلك أن الاتفاق المذكور تعبير عما يحتاج إليه الاقراء الوجداني بوحشة الديار من انعكاس الشاعر على نفسه بالتأمل ومحاورته لها في كثير من الهدوء واليقظة . ومن اليسير أن يحمل النبر والارتكاز على ما يشيع في الإدراك الاستعاري من مواقف متناقضة وما ينطوي عليه من حب الوحشة والانفراد . ولكن رؤية هذا الموقف الغامض أو المبهم يتطلب بعض ممارسة ومعاناة . وبعبارة أخرى : ان الكلمات الاستعارية كالنبت تمتد جذوره بعيدة في مسافات أخرى لذلك يحيل الشعر عن الآثار الغائرة في النفس ، وفي وسعها أن توحى بامتداد لا ينتهي . والحق أن السياق القريب - اتفاق مواضع النبر والارتكاز - يضيف على التشكيل الاستعاري في هذا المعنى . ويجعل

وقوع النبر والارتكاز على مقاطع طويلة داخل التشكيل الاستعاري ذاته مقصوداً به أن مزية النبر والارتكاز تتحدد بمزية الإيحاء المادي للكلمة المستعارة . إذ الأول قد مثّل في صورة الثاني . فالاتفاق المائل يعطي الصفة الوجدانية للنشاط الاستعاري . ويدل بطريقة ما - على ما ينبغي أن يصحب النفس حين تواجه مشكلة البلى - أو الفناء - في الاطلاع من الاحساس بالخوف وحب الوحشة والاعتراب بدرجة عميقة أصيلة .

- ١٤ -

فاعلية التركيب تثري الاستعارة ثراءً حقيقياً وتجعل المعنى الشعري بخاصة رسماً دائرياً يصعب أن تقرر فيه نقطة البدء ونقطة النهاية^(١) وكلما أمعنا في مسألة التركيب بدا لنا ان الشعر نشاط لغوي خالق للمعنى وأن فهم هذا الشعر - كنشاط متميز - لا يمكن استنتاجه من حقول أخرى . ومن واجبنا في مقام الإشارة الى علاقة الاستعارة بالتركيب أن نتابع بعض الخصائص التي تؤلف جزءاً من نشاط الاستعارة الجمالي . وأعني بذلك «السياق» . فالسياق (كما قلنا غير مرة) جسم حي أو مجموعة من المواقف والامكانيات المتفاعلة ، وفيه تقاطعات مستمرة . ولهذا وجب أن يرجع في تبين فاعلية الاستعارة وغيرها من مظاهر النشاط الخيالي الشعري إلى ما يؤنس على وجودها أو يهد لها من السياق . وبعبارة أخرى إن السياق يكشف عن فاعلية الاستعارة ويرد إليها قيمتها الخفية ويعطي لبعض الامكانيات الكامنة فيها فرصة الوضوح والنمو . ومعنى الفاعلية لا يدرك إلا إذا أدخلت الاستعارة في نساقها أو بيئتها الطبيعية . وبعبارة أخرى : إن الكلمات الاستعارية كالنبت تمتد جذوره بعيدة في مسافات أخرى لذلك يميل الشعر عن الآثار الغائرة في النفس ، وفي وسعها أن توحى بامتداد لا ينتهي^(٢) . ففي قول ذي الرمة (من الطويل) :

عشية مالي حيلة غير أنني بلقط الحصى والخط في الترب مولع
أخط وأمحو الخط ثم أعيد بكفي والغربان في الدار وقع
كأن سنناً فارسياً أصابني على كبدي ، بل لوعة البين أوجع

لا نستطيع أن نغض النظر عن بعض التيارات الداخلية التي تكمن فيها قوى وإمكانيات غير واعية ، وتذكر في الاستعارة بعداً يمكن أن نغفله لو أهملنا فاعلية الخلق اللغوي أو فصلنا بين الاستعارة والمساق . ولكن رؤية هذه التيارات أو المواقف اللاشعورية - إن صح هذا التعبير - تحتاج إلى معاناة خاصة . ولا أظن أن محاولة تحديد التركيب اللغوي هو أن نقول بأننا بصدد مواقف معزولة ، أو أن نقف عند حدود تجربة

1(I. A. Richards: Coleridge on Imagination P. 213

(٢) عبد الرحمن بدوي : الزمان الوجودي / ٥٠

ذي الرمة الخاصة . ولا أظن الاستعارة نشاطاً خيالياً متميزاً من الايقاع والتذكير والجمال الفعلية والاسمية المتكررة وغير ذلك من مظاهر النشاط اللغوي الأخرى . إن لدينا نشاطاً لغوياً خاصاً يتردد بوضوح ومن حق هذا التردد أن يكون ذا دلالة ولو كانت غامضة . ومن الممكن أن تقرأ في مثل هذا النشاط شيئاً غريباً أقرب إلى مودة الحيرة والبهجة بالعزلة والاغتراب . وما إن يجلس الشاعر إلى الأرض ويلتقط الحصى ويخطئ بمحوماً يخط حتى ينبثق لنا هذا الإحساس . وهذا الموقف من أغمض المواقف التي يواجهها الشاعر وأقربها إلى التماس المودة من وحشة الطلل . الشاعر يخط على الدوام لأنه يريد أن يلتمس صوتاً سواء . يريد أن يتأمل « مية » ويقرأ صورتها في الطلل . ولكنه لا يستطيع فتم شيء من الحيرة والذهول يحول بينه وبين ما يهنو إليه ، فيظل يخط في الأرض ويمحو يؤكد أنه موجود حتى يظفر لنفسه مكان يقربه من مية . لقد خيل إلينا أنه بلغ مية . فهي تبدو لنا جزءاً غائراً في التراب أو خطا يرسمه في بقايا الدار . ولكن الخط يحمي أولنقل مية ما تلبث أن تغيب . ومن الواضح أن مودة الحيرة - هذا الأمل الذي زعمناه - لا تتصور في ذهن الشاعر بمعزل عن أصوات الغربان التي لا تخلو من الهم والحزن . حقاً إن التقاط الحصى أو الخط في التراب لا يبدي مخاوف واضحة ، ولكن لهذا النشاط الخيالي ، أغواراً بعيدة . ومحور الخط ووقع الغربان في الديار لا يخلو من المخاوف . ولذلك لا يمكن أن يبرأ هذا الموقف الذي شغل به ذو الرمة ، - تماماً - من معالم الخوف والقلق . بل كان في الوقت نفسه أشبه بمبحث وجداني شاق يحتاج إلى عناء وألم واغتراب . ولكنه يستحق كل ما يبذل فيه من حيرة وقلق وولاء وعجبة معاً . ولكن يبقى بعد ذلك أن نسأل كيف ألح ذو الرمة على فكرة الحيرة ؟ ثم كيف كانت مودة هذه الحيرة ذات أهمية خاصة ؟ أليس النشاط الاستعاري الذي أثره الشاعر دليلاً على أن له علاقة بمخاوفه وأهدافه ؟ أليس لتوافق النبر والارتكاز أو لتنافرهما قيمة ما ؟ وهل يقصد (بالقافية) هنا شيء أكثر من التردد في فترات زمنية منتظمة ؟ . لدينا ظاهرة (التذكير) . التذكير في سياق النفي - مالي حيلة - ومعناها واضح . فالتذكير يحتمل إحياءً بعيداً وليس مرجعه إفادة الظل العقلي للنكرة . إذ المنحى الوجداني ينبغي أن يحسب له حساب . فالظل العقلي يوجب الجنس بمعناه الاستغراقي . ولكن الاستغراق ليس غرضاً فنياً يقصد إليه وإن لاءم السياق . وليس مدار الأمر على الحيلة وحدها ولكن على موقع الحيلة من النفس وما يصحبها من الإحساس الكامن بالتوتر والقلق . ولذلك لا مناص من البحث عن غرض آخر يبرر التذكير ، وسبيل ذلك أن نقول إن التذكير يفيد الشعور بالحيرة ، ويتيح لها - كلما عرض لها الذبول - أن تنبث وأن تتجدد . ومن الجائز أن يكون التذكير ذا دلالة أسطورية غائرة بحيث يعني توزع النفس

وتفككها أو أنها في حالة أقرب إلى اللاوعي . وليس هذا غريباً فإن (التعريف) يناقض الحالة للمقائمة بيننا الآن . ويقترن في الحس بمألوف أو معهود . أولنقل إن (التعريف) رمز غير بعيد إلى أن النفس في حالة من القوة والنظام التام أو وعي الذات . ومهما يكن فإنّ التكبير هو الذي يُبقى التسامي بهذه الفاعلية فيفيد في جلاء كاف أن مظاهر الحيرة والقلق والاعتراّب التي يخضع لها ذو الرمة ويعاني منها ، مستغرق فيها فلا يحس لها مدى ولا غاية .

وتقرأ المضارع (أخط ، أحمو ، أعيده) فيخيل إليك أن الخط والمحو والإعادة تنطوي في داخلها على بواعث الحيرة وولائها معاً . ومن الممكن أن نفيد من هذا الزعم إذا دققنا النظر في فاعلية هذا النشاط اللغوي وتجاوزنا ما يسمى عادة باسم الموقف الإشاري أو الاستمرار في الحدث الذي تقتضيه طبيعة المضارع أو معناه اللغوي - كما يقول الناقد العربي القديم فقد ينطوي المضارع على شيء واضح يمكن تسميته بالاستمرار الشعوري ويصبح الخط أو المحو ناموساً يتجدد الشعور به أنا بعد آن . وكأنّ المعنى اللغوي يستحيل إلى معنى بلاغي . وكأنّ فكرة الاستمرار لا تقوم - كما أشرنا - على مجرد الاستمرار في الحدث ، بل تتضمن في الحقيقة ما هو أبعد من ذلك . فالعلاقة بين الحيرة وولائها الماثلة في هذا النشاط اللغوي يحسن ألا تهمل في بيان ما نسميه استمراراً في الحدث . هذه التسمية التي تختزل المعنى في كيفية واحدة أقل من أن تعطى إمكانيات الشعر . فكرة الاستمرار الشعوري التي يوحى بها المضارع ليس من اليسير إهمالها . فبنية المعنى لا تنطوي - إذن - على مجرد تجدد الحدث وإنما تنقل المتلقي من إثبات الخط والمحو من حيث هما حدثان يتجددان إلى ما يصاحبهما من حالات وجدانية ، ويحس المتلقي أن الخط والمحو من حيث هما حركتان متكررتان يخلق تكررها موقفاً معقداً ذا طابع متناقض ، أو رمزاً باقياً يتجدد بتجدد النشاط اللغوي نفسه وذلك مقتضى فاعلية الخلق اللغوي أو كمال السياق . وما ينبغي أن نمر غافلين على البناء الصوتي الذي لا ينفصل عن الموقف الغامض الذي يحاول ذو الرمة مواجهته . وسواء علينا أقلت هذه مقاطع طويلة وقصيرة أم قلت هذا نبر وارتكاز وإيقاع وقافية . وإنما السؤال الحقيقي هو عن المعنى الذي يمكن أن يفهم من هذا البناء . وهذا ما ذهب إليه ريتشارد بقوله «إنّ العلاقات بين الإيقاع وبين المعنى - في أشكاله المتعددة - هي التي تعني دارس الشعر . وإن دراسة الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها»^(١) .

I. A. Rrineipals of Principleals of Literary Criticism P. 137(١)

لدينا ظاهرة توافق النبر والارتكاز وبخاصة توافقهما في كلمات تنطوي - داخل سياقها - على فجاءة لافتة (لقط ، أخط ، أمحو ، الغربان) ^(١) ، وهذا التوافق يمكن أن يساعدنا - الى حد ما - في التعرف على بعض الإحساس بالحيرة والقلق الذي أشرنا إليه . كذلك لدينا (القافية) . والقافية ظاهرة إيقاعية ولحنية تعبر عن مواجهة الحيرة والاعتراب . ويزكو هذا المعنى قليلاً عندما نقدر إحساس الشاعر بالقيم اللحنية . أو حينما ندرك أن المقاطع الطويلة التي تتألف منها القافية تتمتع بارتكاز واضح ١٢ ب ١ لأن الارتكاز فيها يقترن بالطول وبأصوات مجهورة . وكأنه يحس أن في هذا الشغف محاولة للتغلب على هذا الموقف الغامض الذي يواجهه وكأن هذا التشكيل الصوتي يوضح أعماق شعر ذي الرمة ويفصح عن مشكلته الأساسية . مشكلة الحيرة التي يرمز إليها باقتران الارتكاز - في القافية - بمقاطع طويلة وبأصوات مجهورة خاصة .

ونتيجة لذلك كله لا بد أن نعيد التأمل في موضوع «الاستعارة» . ومن الممكن أن نلاحظ - إذا تمجنا فكرة المناسبة والمقارنة - أن لوعة البين أو مشكلة الإحساس بالاعتراب لا تنفصل عن النصال الحادة التي استقرت في قلب ذي الرمة انفصلاً تاماً مستمراً ، وليس هناك فاصل أو حدود مطلقة بين هذا الموقف والمواقف الأخرى التي يتضمنها السياق . وإذا عينا بمثل هذه المواقف - وهي كثيرة - وجدنا أن اختيار زاوية (السنان) لا بد أن يكون له مغزى . بل من اليسير أن نقول ان هذه الزاوية جزء من ضمير ذي الرمة أو عقله . ولولا هذا الإحساس ما وجد ذو الرمة شيئاً يستحق البكاء أو التقاط الحصى أو الخط في الرمال . الاعتراب يجعل ذا الرمة يتحدث إلى نفسه ، ويحاورها في معنى الحياة ويلتفت إلى شيء آخر ، الى نشاط خيالي - أعني الاستعارة - يريد أن يبسط به هذا الإحساس ، ولذلك يعتمد على فكرة (السنان) يريد من خلالها أن يزيل التوتر الناشئ عن الشعور بالحيرة ولكن هل يستطيع ؟ كذلك نجد أن فكرة البين ، أو الإحساس بالاعتراب ، يدخلها تعديل - قليلاً أو كثيراً - إذا أدخلنا في الحساب الطاقة التي تنبثق من السنان . السنان - عادة - نصال حادة قاتلة . فإذا جعلنا وقع البين أو الإحساس بالاعتراب سناناً أو كوقع السنان فقد نسبنا إليه هذا الوصف ، وبالأصح ، نكون قد أضفنا إليه هذه القوة الغامضة التي تحيط بالسنان . مثل هذه التأملات لا بد أن نوليها الاهتمام حينما يتحدث الشاعر عن العلاقة بين الإحساس بالاعتراب وفكرة السنان . فبواعث الوحشة ، أو لنقل ان فكرة الحياة من حيث هي ضرب من النفي والقلق الأبدي

(١) يتفق النبر والارتكاز في البيت الأول في موضعين (بلقط - أخط) وفي البيت الثاني في خمسة مواضع (أخط - أمحو - الخط - ثم - الغربان) . وفي البيت الثالث في ثلاثة مواضع (كان - سنانا ، فارسيًا) .

تغري الباحث بأن يلتبس في السنان معنى أساسياً يلقي ضوءاً على النشاط الخيالي الشعري الذي نواجهه . وكأن ذا الرمة الذي أثقله الشعور بالماضي . الماضي الذي لا يتكرر - كما يقول ذو الرمة نفسه في سياق الاستعارة :

وما يرجع الوجدُ الزمانَ الذي مضى ولا للفتى من دمنةِ السدارِ مجزُعُ

- كأنه - أحسن أن الاغتراب إحساس لا يلغي تماماً . وأن الذي يفيء إلى حيرته ووحشته كالذي يفيء إلى همومه وأحزانه التي تقتله . وبعبارة واحدة أريد أن أقول : إن الاستعارة تعتمد اعتماداً قوياً على السياق . وأن الكلمات أو المواقف التي تدخل في بناء الاستعارة تأخذ ، في ضوء فاعلية الخلق اللغوي - معنى جديداً ليس هو - بالضبط - معناها اللغوي أو المعجمي . وأن (سياق) الاستعارة أو الانطباعات والارتباطات القائمة حولها ، يوسع مدلول الكلمات الأصلي ويحدث تغييراً جوهرياً فيه . وأن المتلقي من أجل أن يدرك فاعلية الاستعارة عليه أن يبدأ من الاستعمالات الماضية وأن يوجه اهتمامه إلى المواقف القديمة والمواقف الجديدة معاً .

المصادر والمراجع

(١) المصادر والمراجع العربية ، والمترجمة

الأمدي

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة الطبعة الثانية ١٩٧٢

ابن أبي الإصبع :

- بديع القرآن ، تحقيق حفني شرف ، نهضة مصر ، القاهرة ١٩٥٧

ابن أبي الحديد :

- الفلك الدائر على المثل السائر (مع المثل السائر) تحقيق أحمد الحوفي وبدوي

طبانة ، نهضة مصر القاهرة ١٩٦٢

ابن الأثير :

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، نهضة

مصر القاهرة ١٩٥٩ - ١٩٦٢

ابن الجزري :

- تقريب النشر في القراءات العشر ، تحقيق إبراهيم عطوه عوض ، البالي الحلبي

بمصر ، الطبعة الأولى ١٩٦١

ابن جني :

- الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار كتب المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ -

١٩٥٦

- سر صناعة الإعراب ، تحقيق محمد السقا وآخرين ، إدارة إحياء التراث القديم ،

مصطفى الحلبي بمصر الطبعة الأولى ١٩٥٤

ابن حزم :

- التقریب لحج المنطق والمداخل إليه بالألفاظ العامية ، والأمثلة الفقهية ، تحقيق

إحسان عباس ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٠٩

- رسائل ابن حزم ، تحقيق إحسان عباس ، الخانجي ، القاهرة بدون تاريخ

ابن رشد :

- تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشؤون

الاسلامية ، القاهرة ١٩٦٧

- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، ضمن كتاب فن الشعر ، تحقيق عبد

الرحمن بدوي النهضة العربية ، القاهرة ١٩٥٤ .

- تلخيص كتاب الحاس والمحسوس ، ضمن كتاب أرسطو طاليس في النفس ، تحقيق عبد الرحمن بدوي النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٩ .
- تلخيص كتاب النفس وأربع مسائل ، تحقيق أحمد فؤاد الأهواني ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٠
- ابن رشيقي :
- العمدة في صناعة الشعر ونفقه ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد المكتبة التجارية القاهرة ١٩٥٥ .
- ابن الزمكاني :
- التبيان في علم البيان ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي مطبعة العاني ، بغداد ١٩٦٤
- ابن سلام :
- طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٢
- ابن سنان :
- سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي مكتبة صبيح القاهرة ١٩٦٩
- ابن سينا :
- الخطابة ، من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد سليم سالم ، الادارة العامة للثقافة ، القاهرة ١٩٥٤
- عيون الحكمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، منشورات المعهد العلمي الفرنسي ، القاهرة ١٩٥٤
- فن الشعر ، من كتاب الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، النهضة العربية ، القاهرة ١٩٥٣
- القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفاء ، تحقيق يان باكوش المجمع العلمي التشيكوسلوفاكي براغ ١٩٥٦
- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث القاهرة ١٩٦٩ .
- ابن شرف القيرواني :
- اعلام الكلام ، مكتبة الخانجي ، ١٩٢٦
- ابن طباطبا :
- عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية القاهرة

١٩٥٦

ابن قارس :

- الصحابي ، في فقه اللغة ، المكتبة السلفية ، القاهرة ١٩٦٠

ابن قتيبة :

- تأويل مختلف الحديث ، مطبعة كردستان العلمية ، القاهرة ١٣٢٦ هـ

- تأويل مشكل القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، عيسى الحلبي ، القاهرة

١٣٧٣ هـ

- الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٧

- كتاب المعاني الكبير ، مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيد آباد الدكن ، الهند

١٩٤٩

ابن المعتز :

- طبقات الشعراء ، تحقيق عبد الستار فراج ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٦

- كتاب البديع ، تحقيق كراتشفوفسكي ، مطبوعات دار الحكمة دمشق (دون

تاريخ)

ابن منقذ (أسامة) :

- البديع في نقد الشعر ، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد ، الادارة العامة

للثقافة مطبعة الحلبي ، القاهرة ١٩٦٠

ابن المنير :

- الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال ، بهامش الكشاف للزمخشري

ابن نايقا :

- الجمان في تشبيهات القرآن ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، وزارة

الثقافة والاعلام بغداد ١٩٦٨

ابن وهب (اسحق بن ابراهيم) :

- البرهان في وجوه البيان - المعروف بنقد النثر - تحقيق أحمد مطلوب وخديجة

الحديثي ، مطبعة العاني بغداد ١٩٦٧

أبو حيان التوحيدي :

- الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، دار مكتبة الحياة بيروت

(دون تاريخ)

- البصائر والذخائر ، تحقيق أحمد أمين والسيد صقر ، لجنة التأليف والترجمة والنشر

القاهرة ١٩٥٣

- أبو الطيب اللغوي :
 - كتاب الإبدال ، تحقيق وشرح عز الدين التنوخي ، المجمع العلمي العربي
 دمشق ١٩٦٠
 أبو عبيدة (معمر بن المثنى) :
 - مجاز القرآن ، تحقيق محمد فؤاد سركين ، الخانجي ، القاهرة ١٩٥٤
 أبو علي الفارسي :
 - الايضاح : تحقيق حسن شاذلي ، القاهرة دار التأليف سنة ١٩٦٩
 - التكملة تحقيق كاظم بحر المرجان مخطوط (رسالة ماجستير) بجامعة القاهرة :
 ١٩٧٢
 أبو الفرج الأصفهاني :
 - الأغاني تحقيق عبد الكريم ابراهيم العزباوي اعداد لجنة نشر كتاب الأغاني
 بإشراف محمد أبو الفضل ابراهيم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠
 اخوان الصفا :
 - رسائل اخوان الصفاء وخلان الوفاء ، دار صادر للطباعة والنشر بيروت ١٩٥٧
 أرسطوطاليس :
 - الخطابة : الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، النهضة المصرية
 القاهرة ١٩٥٩
 - فن الشعر ترجمة شكيري عياد ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧
 اسحق بن حنين :
 - كتاب ارسطوطاليس ونص كلامه في النفس ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ،
 النهضة المصرية القاهرة ١٩٥٤
 الأصمعي :
 - فحولة الشعراء ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وطه الزين ، المطبعة المنيرية
 القاهرة ١٩٥٣
 الباقلاني :
 - اعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥١
 البطليوسي :
 - الاقتضاب في شرح أدب الكاتب ، المطبعة الأدبية بيروت ١٩٠١
 التبريزي :

- شرح ديون ابي تمام ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف القاهرة ١٩٦٤ هـ
 - شروح سقط الزند - مع آخرين ، دار الكتب ، القاهرة ١٣٦٤ هـ
 تمام حسان :
- اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ هـ
 التنوخي :
- الأقصى القريب في علم البيان ، الخانجي ، القاهرة ١٣٢٧ هـ
 الثعالبي :
- التمثيل والمحاضرة ، تحقيق عبد الفتاح الحلو ، عيسى الحلبي ، القاهرة ١٩٦١ هـ
 ثعلب :
- قواعد الشعر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٤٨ هـ
 مجالس ثعلب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٠ هـ
 جابر عصفور :
- الصورة الفنية ، دار الثقافة القاهرة ١٩٧٤ هـ
 - مفهوم الشعر ، دار التنوير لبنان ط ١٩٨٢ هـ
 الجاحظ :
- البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجي ، القاهرة ١٩٦٨ هـ
 - الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٤٨ هـ
 الجرجاني (علي بن عبد العزيز)
 - الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ،
 عيسى الحلبي القاهرة (دون تاريخ) .
 الحاقمي :
- حلية المحاضرة ، تحقيق جعفر الطيار الكناني رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة
 جامعة القاهرة .
- الرسالة الموضحة ، تحقيق محمد يوسف نجيم ، بيروت ١٩٥٦ هـ
 حازم القرطاجني :
- قصائد ومقطعات ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، الدار التونسية
 للنشر ، تونس ١٩٧٢ هـ
 - منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب

الشرقية ، تونس ١٩٦٦

الخطابي :

- بيان اعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، القاهرة (دون تاريخ)

الرازي (فخر الدين محمد بن عمر)

- نهاية الإيجاز في دراية الاعجاز ، مطبعة الآداب والمؤيد ، القاهرة ١٣١٧ هـ

الرضي (الشريف أبو الحسن محمد أحمد)

- تلخيص البيان في مجازات القرآن تحقيق محمد عبد الغني حيسن ، عيسى الحلبي

القاهرة ١٩٥٥

- المجازات البنيوية ، مطبعة الآداب ، بغداد ١٣٢٨ هـ

الرماني :

- النكتب في اعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ، تحقيق محمد

خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف .

الزجاجي :

- الايضاح في علل النحو تحقيق مازن المبارك دار العروبة القاهرة ١٩٦٩

الزركشي :

- البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، عيسى الحلبي ،

القاهرة ١٩٥٧

الزغشري :

- الدر الدائر المنتخب من كنايات واستعارات وتشبيهات العرب . تحقيق بهيجة

الحسيني مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ١٩٦٨

- الكشف ، الحلبي ، القاهرة ١٩٦٦

- الكشف ، الحلبي ، القاهرة ١٩٤٨

- المفرد والمؤلف ، تحقيق بهيجة الحسيني ، مطبعة المجمع العلمي العراقي بغداد

١٩٦٧

- المفصل في علم العربية ، دار الجيل ، لبنان الطبعة الثانية ١٣٢٣ هـ

السكاكي :

- مفتاح العلوم ، الحلبي ، ١٩٣٧

سيمويه :

- الكتاب ، المطبعة الأميرية ، بولاق ١٣١٦ هـ

السيوطي :

- المزهر في علوم اللغة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين ، عيسى الحلبي ، القاهرة (دون تاريخ)
شكري عياد :

- كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ١٩٦٧

- موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ط ١ ١٩٦٨

الصولي :

- أخبار أبي تمام ، تحقيق خليل عساكر وآخرين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٣٧

- أخبار البحري ، تحقيق صالح الأشر ، المجمع العلمي العربي ، دمشق

١٩٥٨

عبد الجبار (القاضي أبو الحسن) :

- اعجاز القرآن ، الجزء السادس عشر من المغني في أبواب التوحيد والعدل ، تحقيق أمين الخولي ، دار الكتب ، القاهرة ١٩٦٠

عبد القاهر :

- أسرار البلاغة ، تحقيق هـ . رينر ، استانبول مطبعة وزارة المعارف ١٩٥٤

- التصريف : نسخة (ميكرو فيلم) معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية برقم

١٥ حرف (لاله لي ٣٧٤٠ / ٣)

- الجمل : تحقيق علي حيدر دمشق ١٩٧٢

- دلائل الاعجاز : تصحيح السيد محمد رشيد رضا ، الطبعة الرابعة دار المنار

بمصر ١٣٦٧ هـ

- الرسالة الشافية ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام دار المعارف بمصر الطبعة الثانية ١٩٦٨ .

- العوامل المائة (ضمن مجموعة) استانبول ١٣١٧ هـ

- المختار من دواوين المتنبي والبحري وأبي تمام - ضمن مجموعة الطرائف

الأدبية ، تحقيق عبد العزيز الميمني ، مطبعة لجنة التأليف والنشر القاهرة ١٩٣٧

- المقتصد في شرح الايضاح (الجزء الأول) تحقيق كاظم بحر المرجان مخطوط (رسالة

دكتوراه) بجامعة القاهرة ١٩٧٥

- المقتصد (الجزء الثاني) نسخة (ميكرو فيلم) برقم (٣) نحو - الأسكوريال / ٤٤

معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية

عبد المنعم تليمة :

- مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٣

العسكري (أبو هلال) :

- كتاب الصناعتين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ، عيسى

الحلي القاهرة ١٩٥٢

العلوي (يحيى بن حمزة) :

- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ، مطبعة المقتطف القاهرة

١٩١٤

العميدي :

- الابانة في سرقات المتنبي ، تحقيق ابراهيم الدسوقي البساطي ، دار المعارف

القاهرة ١٩٦١

الفارابي :

- إحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٤٩

- أهل المدينة الفاضلة ، دار العراق ، بيروت ١٩٥٥

- جوامع الشعر ، مع تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، تحقيق محمد سليم

سالم ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ١٩٧١

- رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ضمن فن الشعر ، تحقيق عبد الرحمن بدوي

النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣

- كتاب الموسيقى الكبير تحقيق غطاس عبد الملك خشبة دار الكاتب العربي ،

القاهرة (دون تاريخ) .

- المجموع ، الخانجي ، القاهرة ١٩٠٧ .

الفراء :

- معاني القرآن ، تحقيق أحمد نجاتي ومحمد علي النجار ، دار الكتب المصرية

القاهرة ١٩٥٥

قدامة بن جعفر :

- جواهر الألفاظ ، الخانجي ، القاهرة ١٩٣٢

- نقد الشعر ، تحقيق . س . ا . بونيباكر ، مطبعة بريل ، لندن ١٩٥٦

القرزاق القيرواني (أبو عبد الله محمد بن جعفر) :

- كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة ، تحقيق المنجي الكعبي ، الدار التونسية ،

١٩٧١

- القزويني (محمد بن عبد الرحمن المعروف بالخطيب) :
 - الإيضاح في علوم البلاغة ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة (دون تاريخ)
 الكلاعي (أبو القاسم محمد بن الغفور الأندلسي)
 - أحكام صنعة الكلام ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦
 الكندي (يعقوب بن اسحق) :
 - رسائل الكندي الفلسفية ، تحقيق محمد عبد الحمادي ابو ريده ، دار الفكر العربي
 القاهرة ١٩٥٠
 المبرد :
 - البلاغة ، تحقيق رمضان عبد التواب ، دار مطابع الشعب ، القاهرة (دون تاريخ)
 الكامل ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم والسيد شحاتة ، دار نهضة مصر
 القاهرة (دون تاريخ) .
 متى بن يونس : - كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، تحقيق شكري عياد ، دار الكاتب
 العربي . القاهرة ١٩٩٧ .
 محمد مندور :
 - في الميزان الجديد ، دار النهضة ، مصر ١٩٧٣
 المرتضى (الشريف علي بن الحسين) :
 - أوالي المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، عيسى الحلبي ، القاهرة
 ١٩٥٤
 طيف الخيال ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، عيسى الحلبي ، القاهرة ١٩٦٢
 المرزباني :
 - الموسوع في مأخذ العلماء على الشعراء ، المطبعة السلفية ، القاهرة ١٣٤٣ هـ
 المرزوقي :
 - شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف
 والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣
 مصطفى باصف :
 - دراسة الأدب العربي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة (دون تاريخ)
 - الصورة الأدبية ، مكتبة مصر . القاهرة ١٩٥٨

- قراءة ثانية لشعرنا القديم ، منشورات الجامعة الليبية ، كلية الآداب (دون تاريخ)
- مشكلة المعنى في النقد الحديث ، مكتبة الشباب ، القاهرة (دون تاريخ)
- نظرية المعنى في النقد العربي ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٥
- مهلهل بن يموت بن الزرع
- سرقات أبي نواس ، تحقيق محمد مصطفى هدارة ، دار الفكر العربي ، القاهرة
- دون تاريخ
- مكي بن طالب :
- مشكل اعراب القرآن ، تحقيق حاتم صالح الضامن وزارة الاعلام العراقية
- بغداد ١٩٧٥



(ب) المراجع الأجنبية

- Aristotle: The Art of Rhetoric, L.C.L. London, 1947
Brooks (cleanth): The New Criticism. A brief for the Defence, American Scholar, 1944
Butcher (S. H) : Aristotle's Theory of Poetry And Fine arts, Dover Publications, New York 1951
Cassirer (Ernest): Language and Myth by Susanne Langer.
Coling Wood (R): Principles of Art.
Eliot (T.S): The Social Function of Poetry
Fishman (Selmont): Meaning of Structure of Poetry, 1954
Finiedman (Norman): The Imagery, From Sensation to Symbol, The Journal of Aesthetic and Art of Criticism, Vol.Xii
1932: Imagery, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Edited by Alex Preminger, Princeton Univ. Press 1959
Husen (Arnold): Philosophy of Art History
Hulme (T.E): Speculations, Edited by H. Read, Routledge and Kegan Paul, London 1960
James (R.A.S). The Making of Literature, Mercury Books, London 1936
Kreiger (Murray): The New Apologists for Poetry
Longer (Susanne): Philosophy in a New Key.
Lewis (C. Day): The Poetic Image, Jonathan Cape, London, 1966
Murry (J. Middleton): The Problem of Style, Oxford Univ. Press, London 1930
Osborne (Harold): Aesthetics and Criticism
Pound (Ezra): Polite Essays
Press (John): The Fire and the Fountain, Methuen, London, 1966
Richards (I. A): Emative meaning Still, 1979 "
: Practical Criticism
: The Philosophy of Rhetoric, Oxford Univ. Press, New York 1967
: C.K. Ogden: The meaning of meaning
Stolnitz (Jeorome): Aesthetics and The Philosophy of Criticism.
Thomas (Owen): Metaphor and Related Subjects, Random House, New York 1969
Vossler (Karl): The Spirit of Language in Civilization.
Whalley (George): Poetic Process, An Essay in Poetics Routledge and Kegan Paul, London 1953.

الفهرس

الصفحة	الموضوع
.....	المقدمة
- ١٣ -	الفصل الأول : التحليل الاستاطيقي للتشكيل الصوتي
- ٦٣ -	الفصل الثاني : التشكيل الصرفي وأثره في مفهوم المعنى
- ١١١ -	الفصل الثالث : قراءة ثانية للتشكيل النحوي ١١١
١٦٩	الفصل الرابع : الخيال وعلاقته بالصور
- ٢٣٣ -	الفصل الخامس : البحث عن رموز التشبيه
	الفصل السادس : جماليات الاستعارة وعلاقتها بنظرية
- ٢٧٣ -	(تفاعل الدلالات ونشاط السياق)
	المصادر والمراجع
- ٣٢٣ -	

دار الحوار

تقدم

* الأمراض النفسية العصبية ووسائل معالجتها

الدكتور محمود هاشم الودرني

* أدب الكدية في العصر العباسي

أحمد الحسين

* ابن هشام - دراسة في مغني اللبيب عن كتب الأعاريب

وشرّاحه

الدكتور سامي عوض

* الفرد العاري - دراسة في التطور الجنسي والاجتماعي

للإنسان

ديزموند موريس - ترجمة ميشيل أزرق

* التعذيب - ترجمة ممدوح عدوان

* الأبت - رواية - ممدوح عدوان

* في كل واد عصا - عبد السلام العجيلي

* على دروب آسيا - شعر حامد بدرخان

* أيام من أعوام الانتظار - رواية - موسى السيد

* المكتبة التاريخية للفتيان والفتيات :

الزلاقة - ملاذكرد - معارك محالد في العراق -

أجنادين - العقاب - المنصورة - المعتمد الأندلسي - لسان

الدين بن الخطيب

هذا الكتاب

بحث علمي هام في التراث النقدي العربي ، يبدأ بالتحليل الاستطائقي
للتشكيل الصوتي ، ثم يتناول التشكيل الصرفي وأثره في مفهوم المعنى ، والخيال
وعلاقته بالصور ، كما يبحث في رموز التشبيه ، وجماليات الاستعارة ، وعلاقتها
بنظرية تفاعل الدلالات ونشاط السياق .

ولئن كان الباحث قد خصّ الجرجاني والقرطاجني بالجهد الأكبر ، فقد جاء
بحثه موصولاً بالمساهمات النظرية العربية المعاصرة ، في ضوء المعطيات النظرية
النقدية العالمية الأهم .

إنه مساهمة جريئة وجادة في تشييد البناء النظري للنقد العربي .

R03.500